والمسرح سيّد الفنون...

الدكتورة مها قنوت
وزيرة الثقافة

لعلّه الصباح الجميل... هذا الذي يجمعنا معاً في وقفةٍ ربيعيّةٍ نتعامل فيها مع الغراس... يوم نطرحها بذوراً ممهورةً بالموهبة... مسقيّةً بالرعاية والعناية... طامحةً إلى الشموخ... مشبعةً بنسغ الحياة المتجدّد المتألق... مشدودةً دائماً إلى الجذور الضاربة في عمق التاريخ... مستندةً إلى حضارةٍ حاورت الشمس منذ آلاف السنين.

وأقصد إذ أقصد... أبناءنا جميعاً في معاهد المسرح

(*) ألقيت هذه الكلمة بمناسبة الملتقى الأول لمعاهد الفنون المسرحية لدول حوض البحر الأبيض المتوسط، بدمشق بتاريخ ٢٣/ ٤/ ٢٠٠٠م.

ومـدارس التـمـثـيل... ذلك الفن القـديم العـريق.. الذي يبـدأ بالفتى يافعاً وينتهي بالشيخ يافعاً.. ولا عجب..! ففوق خشبة المسرح تتسرع خفقات القلوب... وتتساوى سرعة النبض في عروق الجميع.. فيغدو الجميع لحـناً واحـداً... وقلبـاً واحـداً لا يضرب إلا إيقاعاً واحداً.

بَيْـد أني لا أطنبُ في الحـديث... إنْ أنا حـاولت أن أضع نقاطاً فوق سطور مضيئة.. قام على وجودها... مَهَرَةٌ حاذقون يجيـدون نسج الرواية وحبكة الرؤى.. فيـصـمـمون ويوزعـون.. ويتبادلون المواقف والمواقع.. ثم يُخرجون ما أبدعوه... يقدمون فيض العطاء... ثم يرحلون... ويتـركـون لنا أعـمـالاً عظيـمـةً وأجيالاً تنهج نهج خلودهم.

اسمحوا لي أن أرحب بكم جميعاً... ضيوفاً أعزاء... أساتذة وباحثين... فنانين مبدعين... أحلّوا رفعةَ المكانة واستحقاق الجهود... يوم أدركوا دور هذه الخشبة في صنع الإنسان عبر الزمان... يوم امتدت ثقافتهم ومعارفهم.. تهذب الأجيال وتصنع الأفكار.. وتشدُّ القابعين إلى سماوات السمو... يوم كان المسرح... معلماً ومربياً ومثقفاً... وما زال.

وفي أيديكم.. أجيالنا القادمة.. تلك التي علينا جميعاً أن نوصل الرسالة إليها واضحةً جليّةً تستنهض هممهم... وتشحذ إبداعهم وتحضُّهم على تحمل المشاق... في السير الطويل... على أملٍ.. أنه.. ربّما نستطيع أن نشعل شمعةً... في ذلك الطريق!!

مؤتمركم الأول هذا... مؤتمر المعاهد المسرحية لدول حوض البحر الأبيض المتوسط... لقاؤكم هذا... في دمشق... انطلاقةٌ مصحوبة بكل الأماني... أن يحقق هذا المؤتمر أهدافه... وأن يخرج بتوصيات من شأنها أن تحثَّ الخطى في تطوير المناهج

المسرحية والطرق التدريسية... وأن تسعى إلى إكساب الطالب ثقافةً معرفية وتطبيقية أوسع.. فاتحةً المجال أمام الممثل الخريج.. كي يقدم نفسه لمجتمعه وللآخر في المجتمعات... ولا شك أن جلساتكم ستعمق تعارفكم وتكون مجالاً لتبادل المعارف والخبرات.. التي نعوّل عليها في تنويع ثقافات طلابنا المسرحية.. وما يتمخض عنها من تفاهم يعزز العلاقة بين جميع الأطراف ويعزز عمل وحركة الدارسين في المعاهد... إذ لا شك أننا مع خصوصية كل معهد.. إلا أن هناك نقاطاً كثيرةً تجمع بيننا حول محور العلم المسرحي.. والتعلم في معاهد هذا الفن... ولا شك أن خبرة أي معهد.. هي في حصّالة التراكم المعرفي للساعي خلف المعرفة بالمسرح وأنواعه وطقوسه... ولا شك أن هذا اللقاء سيكون أساساً متيناً للقاءات قادمة كثيرة نوطد فيها زمنية المؤتمر وهيكلية اجتماعاته... وما ينتج عن ذلك من جهود.

ومع ما تابعتُ من محاور مقدمة للبحث.. فالموائد المستديرة لتقديم التجربة الخاصة بكل ملامحها.. وورقات العمل التي تفتح الباب للاطلاع على علائق النظرية بالتطبيق، وأهمية تطوير طرق التدريس.. إضافةً إلى ما يقدمه اللقاء نفسه من غنىً بتجارب الآخرين وخبرات السابقين، وبالاطلاع والمعرفة بكل ما هو جديد... وعلى ذلك فأنا أثق أن هذا المؤتمر سيخرج بتوصيات بحجم الطموح القادر على ربط جيل المسرح... بعراقة المسرح... بأصالة المسرح... بالمسرح المنبر الذي يعلم الدنيا ثم لا ينضب... وحين يلقي خطابه الصادق... فالدنيا كلها تصبح صامتة تجيد الإنصات والتلقي... ونحن في بلدٍ علمنا قائده أن لغة الصدق هي اللغة المفهومة والمقبولة...

وكل خطاب لا يلوذ بالصدق.. لا أمل فيه في اكتساب الأمم... والمسرح سيد الفنون.. ومرآة الشعوب... فلنجعل من مؤتمرنا هذا... وقفةً مع الذات.. وخبرةً من الآخر.. وحماساً إلى الأمام... رائدنا العمل الصادق والدؤوب... موجهةً الشكر والتحية لكل من أسهم في تحقيق هذه الفعالية من المعهد العالي للفنون المسرحية، ومن منظمة التبادل الثقافي لدول البحر المتوسط.

أرحب بكم جميعاً في سورية الأسد.. وأدعوكم جميعاً إلى الاطلاع على كل ما تستطيع هذه العجالةُ من الزمن تقديمه. أمامكم نماذج لحضارة سورية القديمة... وحضارة سورية المعاصرة.. التي يرسم فيها ملامح الحضارة والحرية والكرامة.. قائدٌ عظيم.. أحبه شعبه كما أحبه كل الأحرار في العالم وكل المؤمنين بالعدالة والكرامة الإنسانية.. السيد الرئيس حافظ الأسد.

أهلاً بكم في دمشق.. وأتمنى لمؤتمركم كل النجاح والتوفيق... والسلام عليكم.

* * *

الدراسات والبحوث

الثنائيات الأخلاقية في فلسفة التربية المعاصرة

د. صابر عوض جيدودي*

مقدمة:

يخاطب أحد المفكرين المعاصرين شباب القرن العشرين ورجال الغد قائلاً: «لقد نشأتم وترعرعتم في عالم تحول وانعطاف في المسيرة، وهو قادر على سحقنا، أو على جعلنا نخطو خطوة جديدة إلى الأمام أشبه بالتقدم الذي أحدثه على وجه البسيطة ظهور «الإنسان العارف».

(*) د. صابر عوض جيدودي: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفلسفية والاجتماعية والتربوية. يعمل مدرساً في كلية التربية بجامعة دمشق.

ذلك أن القدرات التقنية «لاتخضع لغايات أخلاقية، والناس كافة من كان منهم ذا تفكير مادي أو روحي يتفقون على الإشارة إلى الخطر»[١].

وقد كتب «هنري برجسون» يقول: «إن الإنسانية تئن وهي نصف مسحوقة بوزر ضروب التقدم التي حققتها، وهي لاتكاد تعلم أن مستقبلها رهن إرادتها. وقد تنتج عن غياب القوى الأخلاقية التي ينبغي عليها أن توجه استخدام الاكتشافات العلمية التقنية وإخضاعها لغايات جماعة إنسانية حقيقية نتائج نعجز عن تخيلها»[٢].

ومن هنا فإن المعرفة الأخلاقية والبحث الأخلاقي بل دراسة الأخلاق ومايندرج تحتها من أبحاث تصبح ضرورة ملحة توجبها مقتضيات التطور الإنساني الراهن، فضلاً عن نفعها الذي نحتاج إليه دوماً.

وقبل الدخول في ماهية هذه الدراسة وماسنناقشه من ثنائيات تتصل بالجانب الأخلاقي، تجدر الإشارة إلى أن مفهوم الأخلاق في الفكر الفلسفي أكثر شمولاً واتساعاً منه في الدراسات الأخرى. فبينما تقوم فكرة الأخلاق في النظرة العادية على اتباع قانون سلوكي محدد ومعين، فإن مفهوم الأخلاق من الناحية الفلسفية يمتد ليشمل ميادين الخبرة الإنسانية كلها[٣]. وهذا مايجعل السؤال التالي مشروعاً والإجابة عنه لازمة:

إذا كانت الأخلاق بهذا المعنى الواسع لاتتحدد في صلاتها بأنماط معينة من السلوك في ميادين محددة من الخبرة، فما الميزة المحددة للصيغة الأخلاقية؟

يشير بعض الفلاسفة إلى أن الميزة الأساسية للصيغة الأخلاقية هي أن الأخلاق جزء من فلسفة القيم، غرضها تحديد قيمة مختلف أنواع السلوك الإنساني والسعي لإيضاح المعايير التي تمكن من تحديد تلك القيم[٤]. وبما أن الأخلاق جزء من فلسفة القيم فهي تؤثر في تحديد ملامح شخصية الفرد الإنسانية، وتحديد اتجاهاته إزاء مشكلات الحياة والعالم الذي يعيش فيه،

كما أنها تعد توجيهاً لحياة الفرد نحو الأفضل وتطلعه إلى التغيير الثقافي الهادف والعميق(٥).

ومن هنا فإن ثمة تساؤلات تطرحها هذه الدراسة تشكل في اتساقها وتكاملها وترابطها موقف فلسفة التربية المعاصرة من الثنائيات الأخلاقية. من هذه الأسئلة:

إذا كانت الأخلاق تتصل بالقيم، فما موقف فلسفة التربية المعاصرة من ثنائية القيم الذاتية والقيم الموضوعية؟ وهل نربي الأجيال على القيم المطلقة؟ أن نوجههم إلى التشبع بالقيم الذاتية؟ هل الأخلاق في الفعل أم في الفرد؟ وهل الأخلاق شكل أم محتوى؟ و، أخيراً ماذا تعكس هذه الأسئلة وغيرها على الفكر التربوي وتطبيقاته المختلفة؟

للإجابة على هذه الأسئلة لابد من مناقشة وتحليل الثنائيات التالية:

١- الثنائيات في ميدان القيم وأبعادها التربوية.

أ- القيم الذاتية والقيم الموضوعية.

ب- قيم الذرائع أو الوسائل، والقيم الأصلية أو الضمنية.

٢- الأخلاق بين ثنائية الفرد والفعل وأبعادها التربوية.

٣- الأخلاق بين ثنائية الشكل والمحتوى وأبعادها التربوية.

أولاً: الثنائيات في ميدان القيم وأبعادها التربوية:

يشير بعض الدارسين إلى أن القيم هي نتاج خبرات اجتماعية، تتكون نتيجة عمليات انتقاء جماعية يتفق أفراد المجتمع عليها لتنظيم العلاقات بينهم، وتكون لها من القوة والتأثير في الجماعة بحيث يصبح لها صفة الإلزام والضرورة والعمومية(٦). غير أن السؤال الذي يطرح نفسه من البداية هو:

هل القيم نسبية ذاتية؟ بمعنى هل الإنسان هو الذي يخلق هذه القيم

ويخلعها على الأشياء والمواقف؟ وهل يعني ذلك أيضاً أن قيمتها تقدر بمقدار ماتشبع حاجات الفرد؟ أم أنها موضوعية مطلقة موجودة في الأشياء والمواقف الخارجية ومستقلة عن وجود الإنسان؟.

في الواقع هناك عدة اتجاهات فلسفية تناقش هذه الأسئلة يمكن إجمالها في اتجاهين رئيسيين(٧):

الاتجاه الأول:

تعبر عنه الفلسفات المثالية والعقلية، حيث يرى «افلاطون» أن القيم موضوعية ومطلقة، لذا يؤكد وجود عالمين متباينين، عالم المثل وعالم الواقع، وأن القيم المنبثقة من عالم المثل هي القيم السائدة.

وقد بين «أفلاطون» ذلك في كثير من محاوراته، مثل محاورة «تارميوس» حيث حلل فيها قيمة «العفة» وقيمة «الاعتدال». وفي محاورة «ليسيس» قام بتحليل قيمة الشجاعة. وفي محاورة «بارميذس» يقول: إذا سلمنا بوجود عالم المثل استطعنا بسهولة أن نقرر أن الكائن الحي واحد لإسهامه في مثال الوحدة، وكثير لإسهامه في مثال الكثرة، فكل ماهو موجود في عالم المثل هو الصدق والكمال، وكل ماهو موجود في خبرة الإنسان هو النقيض.

الاتجاه الثاني:

تعبر عنه الفلسفات الطبيعية، ويرى أنصار هذا الاتجاه أن القيم جزء لايتجزأ من الواقع الموضوعي للحياة والخبرة الإنسانية، فالأشياء لاترتبط بقيم سامية لسر كامن فيها، وإنما قيم الأشياء هي نتاج اتصالنا بها وتفاعلنا معها وسعينا إليها وتكوين رغباتنا واتجاهاتنا نحوها. فالقيم هي نسيج الخبرة الإنسانية وجزء لايتجزأ من كيانها. فالأشياء ليست في ذاتها خيرة أو شريرة، صحيحة أو خاطئة، قبيحة أو جميلة. وإنما هي الأحكام التي نصدرها من واقع تأثيرنا في هذه الأشياء ذاتها(٨).

ومن هذا المنطلق يرد أصحاب هذا الاتجاه القيم إلى الواقع الاجتماعي في إطاره الثقافي، ومن ثم فإن هذا الاتجاه يقوم على أسس علمية وليس على أسس معيارية، بعبارة أخرى، إن هذا الاتجاه يرد القيم إلى المجتمع وإلى التجربة. ومن ثم فهي نسبية تتغير بتغير الظروف والأحوال. فليس هناك خير مطلق ولا شر مطلق، بل يوجد عدة مواقف كل موقف يتسم بخيرية أو شرية لا تتشابه مع الموقف الآخر(٩).

ويرى أنصار هذا الاتجاه أن الخبرة والممارسة أساس تكوين القيم، وأن دعوى أصحاب الاتجاهات الميتافيزيقية في مطلقية القيم دعوى تعسفية، إذ إن أخص خصائص الحياة الاجتماعية أنها متجددة متغيرة(١٠).

بمثل تلك الأرضية الفلسفية، انطلق فلاسفة التربية المعاصرة في مناقشة الثنائيات التي تتصل بنظرية القيم وتحليلها، ولعل من المفيد قبل الدخول في ماهية مايترتب على موضوع الثنائيات في ميدان القيم من الناحية التربوية، الإشارة إلى أن المشكلات الأساسية التي تؤرق القائمين على وضع الخطط والسياسات التربوية هي المشكلات التي تنطوي على مسائل القيمة. لأن كل القرارات التي يتخذها المفكر التربوي تكاد تكون منطوية على مسائل القيمة، سواء أكان ذلك بصورة مباشرة أم غير مباشرة. ومن هنا فإن التربية معنية بشكل مباشر بموضوع القيم الذي يتصل بكثير من النقاط مثل الأهداف والطرائق مثلاً، فضلاً عن أن بيان الإنسان لأهدافه التربوية هو في الوقت ذاته بيان لقيمه التربوية(١١).

إن الثنائيات الموجودة في ميدان القيم التربوية غالباً ماتسبب إرباكاً لواضع السياسة التعليمية، فالقائم على شؤون التربية لابد وأن يكون في حالة اختيار دائم بين هذا النظام التربوي وذاك أو بين هذه الطريقة التربوية أو تلك، وعليه أن يعتمد منذ البدء مجموعة متناسقة من النظم، أي فلسفة تربوية يقرر في ضوئها تفصيلات الطريقة والتطبيق. وهنا يكون عليه أن يختار بين أكثر من وجهة نظر تقع فيما بين نظم التربية التقدمية من طرف

وأشكال التربية التقليدية من طرف آخر[١٢]. على أن يبقى السؤال المتصل بالقيم التربوية حاضراً في ذهنه وهو: هل القيم ذاتية أم موضوعية؟

آ-القيم التربوية بين الذاتية والموضوعية:

يذهب كثير من فلاسفة التربية المعاصرة إلى أن هناك اتفاقاً في كل مجتمع حول كثير من القيم المهمة، غير أن هناك أيضاً اتفاقاً ضيقاً فيما يخص الاستفسارات الرئيسة والأساسية حول ماهية القيم بشكل عام والقيم التربوية بشكل خاص[١٣].

ومن هذا المنطلق يتساءل «بروبيكر» هل توجد القيم التربوية مستقلة عمن يقوم:؟ أم تكون أصولها موجودة فيه؟ أي في الشخص الذي يقوم بعملية التقويم.

إن هذا السؤال هو أحد الأسئلة التي تفجر مشكلة الثنائية في ميدان القيم التربوية، وهو من الأسئلة الهامة التي تحتاج إلى إجابة إذا أردنا أن نسهم في تكوين نظرية واعية عن القيم. وتجدر الإشارة إلى أنه بالرغم من تعدد الفلسفات التربوية واختلافها فيما يتصل بتقديم إجابة عن السؤال المثار، فقد برز اتجاهان أساسيان هما:

الاتجاه الأول:

يذهب أنصاره إلى القول: إن القيم التربوية داخلية وذاتية، وكل ماتستطيع الكتب المدرسية والمناهج والمختبرات والألعاب الرياضية إدعاءه من قيمة لها هو أنها تلبي رغبات التلميذ أو تشبع حاجاته، وبما أنه لايوجد لهذه الوسائل قيمة داخلية أصيلة خاصة بها، فإنها لذلك ليست سوى أشياء تُقوّم، أي أنها قابلة لأن تُمنح قيمة ما. وعليه فإن المعلم أو التلميذ إذا خص أياً منها بقيمة ما، فإنه في الحقيقة إنما يضفي عليها شيئاً من مشاعره، ولهذا السبب لايكون المحيط من الناحية التربوية-كما يرى أنصار هذا الاتجاه-ذا قيمة بحد ذاته، ولايكون عديم القيمة إلا إذا كان الإنسان في صلة معه.

وعندما تواجه الإنسان مشكلة فإن الغريزة والعاطفة والعقل تجتمع كلها فوراً لتعبر عما يفضله الإنسان. وهكذا تتحقق القيمة في تلك الجهود التي يبذلها الشخص لإعادة التوازن[١٤].

ومن الفلسفات التي تأخذ بهذا الاتجاه (الفلسفة الوجودية) التي تؤكد على أن التربية يجب أن تركز على تنمية القيم الذاتية، ويجب أن تعامل الفرد تعاملاً خاصاً حسب نظامه القيمي[١٥]. وعليه فإن الوجودي يعطي مكانة هامة ومتميزة للقيم الذاتية في المنهج[١٦]. فالمادة الدراسية المهمة في النظرة الوجودية هي التي يحقق من خلالها الفرد قيمه الذاتية، فالوجودي يرى التاريخ - مثلاً - في إطار صراع الإنسان لتحقيق قيمه الذاتية وأهمها قيمة الحرية[١٧]. ولأن الوعي بوصفه قيمة ذاتية هو الوجود الحقيقي للطبيعة الإنسانية فلابد أن تعمل التربية على تنمية هذا الوعي بحيث تصبح غايتها خلق الفرد الواعي، وحتى يتحقق ذلك لابد من اهتمام التربية بتحرير عقل الإنسان من الفوضى التي تحول دون رؤيته لمواقفه وإمكانياته. ومن هنا فإن التأكيد الشديد على القيم التي تتصل بذاتية الفرد - الحرية مثلاً - أصبحت الهدف الغائي لفلسفات التربية التي تأخذ بهذا الاتجاه، لذا فإن الفلسفة الوجودية تعيب على الفلسفات التجريبية لأنها ركزت على القيم الموضوعية ذات الطابع الاجتماعي، مما أدى إلى وجود نظام تربوي يحث التلميذ على أن يكيف نفسه مع المجتمع الذي يعيش فيه بدلاً من أن يُعنى بتحقيق قيمه الذاتية بعيداً عن المؤثرات والضغوط الاجتماعية التي تفقده ذاته[١٨].

وبما أن مفهوم القيم يكمن في الذات الإنسانية فإن أنصار هذا الاتجاه يشيرون إلى أن ذلك يستلزم من الناشئة الاستعانة بالمعرفة المتصلة بالحقائق الخارجية لكي يتوصلوا إلى تفاهم أكثر إكتمالا مع طبائعهم الخاصة، وضمن هذا الإطار يقررون أن القيم التي لاتنبثق عن حرية وإرادة تكون عديمة الجدوى، ومن ثم يجب على المؤسسات التربوية والثقافية أن تنمي في الناشئة القيم دون فرضها من سلطات عليا، فمهمة هذه المؤسسات مساعدة

النشئ على الكشف عن قيمهم الذاتية وتشجيعهم على تحقيق هذه القيم لأن المعرفة الإنسانية ـ كما يرون ـ ليست فكراً خالصاً أو عقلاً محضاً، وإنما هي مجموعة من المشاعر والأحاسيس والانفعالات المنبثقة من معاناة شخصية[١٩].

وخلاصة القول: إن الفلسفات التي تنادي بتكريس القيم الذاتية تعتمد اعتماداً قوياً على خبرات المتعلم الخاصة في مواجهة المواقف التي تصادفه هو، وتحاول أن تبني منهجها التربوي عليها، ولذلك ينبغي ـ من وجهة نظرها ـ أن يتصرف الإنسان بمفرده من أجل التصدي للأزمات وكل مايتلقاه من الخارج؛ بعبارة أخرى، يجب أن يترك الإنسان دون تدخل من غيره في تحديد قيمه بأية وسيلة من الوسائل ودون رعاية لقيم خاصة، حيث أن القيم في نظر هذه الفلسفات لابد وأن تكون وليدة التصرف الشخصي، فالفرد هو الذي يجب أن يكشف الغطاء عنها، وعليه فمن الطبيعي إذاً ألا توجد قبل استحداث التصرفات[٢٠].

الاتجاه الثاني:

يميل أنصاره إلى اعتبار القيم التربوية خارجية وموضوعية وهم ينكرون أن تكون القيم مجرد خبرة شخصية داخلية. إن للقيم ـ كما يرون ـ وجوداً واقعياً يعادل الوجود الواقعي لأي من القوانين التي تسمى قوانين الطبيعة. وقد جاء في بيان لهم يشرح هذا الاعتقاد أن لكل شيء صورة أو هدفاً. فالصانع الماهر، مثلاً، يأخذ الخشب والفولاذ ويصنع منهما المقاعد والمساند الدراسية. ، وهذا يعني أنه يجعل للمواد الأولية صيغة أو صورة، وهذه الصيغة أو الصورة تجعل للشيء المصنوع هدفاً أو قيمة. فالقيمة ـ كما يرى «بروبيكر» ـ موجودة داخل الشيء وهي موضوعياً جزء منه[٢١].

وتجدر الإشارة إلى أن اتباع هذه النظرية لاينكرون أن تكون الرغبة الشخصية عنصراً هاماً في القيم التربوية، ولكنهم يدّعون أن القيمة مستقلة عن الرغبة، إنها توجد قبل الرغبة وهي تستثيرها[٢٢].

ويدافع أنصار هذا الاتجاه عن الفكرة التي تقول: إن القيم إذا لم تكن موجودة في العالم ككل فإن من الصعب القول إنها موجودة أصلاً في جزء منه هو الإنسان(٢٣). ولهذا السبب يؤكدون ضرورة أن تكون القيم التربوية شيئاً أعظم من مجرد صورة أو شكل من أشكال أو صور العمل الهادف المفضل الراجع إلى قيمة مايقرها أو يعبر عنها الأشخاص الذين يشتركون في العملية التربوية(٢٤).

يتبين مما سبق أن هناك فلسفتين أساسيتين للتربية فيما يتصل بموضوع القيم التربوية، وما إذا كانت ذاتية أم موضوعية، وخوفاً من أن يظهر هذا الخلاف في الرأي حول موضوعية القيم أو ذاتيتها نوعاً من الجدل، ترى الدراسة ضرورة إبراز هذه الثنائية من خلال النظر إليها في الواقع العملي للمدرسة.

لنأخذ اللغة الفرنسية مثالاً لإيضاح أهمية التمييز بين الرأيين، ولتكن المشكلة ما إذا كان درس الفرنسية أو أي موضوع آخر يجب أن يوضع في المنهاج ضد رغبات التلاميذ الذين يدرسونه أو لا. في هذه الحالة فإن واضع المنهاج أمام خيارين: فإذا اتبع واضع المنهاج النظرية الذاتية في القيم فسوف يكون من الصعب عليه أن يصرّ على الاستمرار في وضع الفرنسية في المنهاج على الرغم من عدم اهتمام التلاميذ بها وعدم إدراك الآباء للحاجة إليها. أما إذا سار واضع المنهاج على عكس ذلك واتبع النظرية الموضوعية في القيم، وذهب إلى أن اللغة الفرنسية لها قيمة بصرف النظر عما إذا كان التلاميذ أو الآباء يدركون تلك القيم، فإنه يشعر عندئذ بوجود ما يبرر وضعه للفرنسية في المنهاج على الرغم من عزوف التلاميذ أو أولياء الأمور عنها(٢٥).

ويعقب «بروبيكر» بالقول: إن النظريتين في القيم التربوية لاتخلو من الصعوبات مهما بدا أنها مقبولة. ، فالإصرار، كما يقول «بروبيكر»، على أن التلاميذ يجب أن يتعلموا الفرنسية استناداً إلى النظرية القائلة بأنه خير لهم حتى وإن كانوا هم أنفسهم لايدركون قيمة ذلك الموضوع، هو إصرار

يعارض مبدأ التشويق في التربية . أما الأخذ بالنظرية الثانية والإصرار على أن تدرس الناشئة مايحبون فقط وفي الوقت الذي تريد، فيبدو أنه يجعل كل القيم نسبية، وعندئذ فإن الأسئلة التالية تفرض نفسها :

إذا سلمنا بضرورة أن تصبح كل القيم نسبية وتابعة للذوق الفردي، فما هو عندئذ مصير الاستقرار الاجتماعي؟ وماذا يصيب التربية الأخلاقية إذا لم يكن هناك طريق ثابت في تعليم ماهو خير وماهو شر؟

قبل تقديم إجابة عن هذه التساؤلات تجدر الإشارة إلى أن بعض فلاسفة التربية المعاصرة يرون أن الحديث عن الشر يتطلب معياراً للقيمة يقاس الشر بصلته به . فعندما يقول الفرد: إن الموت شر، فإنه يفترض أن الحياة خيرة، وإذا عُدت الحياة عبثاً، فقد لايعد الموت شراً، ولكنه خلاص من المعاناة . والجهل شر على فرض أن المعرفة قيمة، ومن الممكن أن يكون لدى الفرد نظام للقيم تعد المعرفة فيه تهديداً أو شراً، وفي هذه الحالة يكون الجهل نعمة لاشراً[٢٦] . ومن هذا المنطلق يرى أنصار النزعة الإنسانية «أن المستقبل يمثل إمكانات الشر كما يمثل إمكانات الخير، وإنه كما يزيل الشر فإنه يزيل الخير كذلك»[٢٧] .

بمثل هذا المنطق ينطلق أنصار النظرية النسبية في القيم فيرون أنه ليس هناك أية قاعدة عامة بشأن الخير أو الشر، وليس هناك معيار مطلق خاص بالقيم، بل الأمر فيها عكس ذلك، إذ يبدو من هذه النظرة أنها تؤكد النظرة التي تقول: لاوجود لشيء هو خير أو شر، بل التفكير الذي يجعله كذلك . ومن هنا يرى بعض فلاسفة التربية المعاصرة عدم وجود إشكال في ظل غياب معيار للشر أو الخير، بل إنهم يرحبون بالتعليم في جو تكون فيه القيم موضع فحص مستمر تبعاً لكل مدرسة ولكل واحد من التلاميذ المنتمين إليها . وواقع الأمر بالنسبة لهؤلاء الفلاسفة هو أن القيم التي تكون مرنة وقابلة للتغيير هي وحدها التي يكون عندها من الحيوية مايمكنها من المحافظة على البقاء في عالم يتبدل باستمرار[٢٨] .

ويشير «بروبيكر» إلى أن لدى القائل بالنظرية الذاتية طريقته الخاصة في معالجة القيم الاجتماعية من أجل أن لايربي الناشئة على إغفالها. ويعتقد بأن الطالب سوف يتعلم ويجب أن يتعلم أنه يعيش مع راشدين يعنيهم أمر إثبات قيمتهم والمحافظة عليها، كما يعنيه هو أمر قيمه. فإن كان يتوقع من الراشدين أن يتيحوا له الفرصة ليحقق قيمه، فيجب عليه هو كذلك أن يسلك طريقاً يتمكنون هم معه من تحقيق قيمهم. إن سير الناشئ هنا - كما يقول بروبيكر - وفق القيم الاجتماعية للراشدين ومن غير أن يكون هو شخصياً قد قبلها أو نادى بها، موقف يحتمل فيه أن يختلف بعض الشيء عن الموقف الذي تعد فيه القيم موضوعية. فإن قلنا: إن القيم موضوعية فإن موضوعيتها عندئذ تكون من نوع خاص، فنحن هنا في موقف لاتكون معه القيم موضوعية بالمعنى الميتافيزيقي الدال على كونها مستقلة عن الناس الذين يقوّمون، بل تكون موضوعية بالمعنى الاجتماعي الدال على أنها قيم لدى الناس الآخرين(٢٩).

ب - قيم الذرائع أو الوسائل والقيم الأصيلة أو الضمنية:

يوجد انقسام آخر تعرضت له القيم كان وليد الاعتقاد بوجود قيم ثابتة لايمكن تغييرها أو تفسيرها في ضوء الظروف المتغيرة، وهو الانقسام في القيم إلى الذرائع أو الوسائل من جهة والقيم الأصيلة أو الضمنية من جهة أخرى. وقد دافع عن طرفي هذه الثنائية اتجاهان أساسيان في التربية:

الاتجاه الأول:

يؤمن أصحابه بالقيم الذرائعية التي يحكم عليها أنها حسنة لأنها صالحة من أجل شيء ما، وأن قيمتها تابعة للنتائج التي تنجم عن استعمالها من أجل الحصول على قيم أخرى. فإذا وضعنا على سبيل المثال مخططاً دراسياً يسير عليه التلميذ فما الموضوعات أو القيم التي يجب أن يتضمنها؟ إن الأمر - كما يرى أنصار هذا الاتجاه - يعتمد في جزئه الأكبر على نوع المهنة التي يكون التلميذ قد وضعها نصب عينه. فإذا كان قراره هو أن يصبح

مهندساً فيجب أن تكون الدراسات التي هي من نوع الرياضيات والعلوم أول مايخطر على بال مرشده. وهكذا تصبح قيمة هذه الدراسات عندئذ قيمة الذرائع أو الوسائل كما هو واضح، لأنها الأدوات أو الوسائل اللازمة لمهنة التلميذ في المستقبل. أي أنها صالحة من أجل مهنة من هذا النوع، ولكنها قد لاتكون صالحة أبداً من أجل مهنة أخرى مثل المحاماة أو التمثيل[٣٠].

ومن هنا فإن أنصار هذا الاتجاه (البراجماتيون) يشيرون إلى أنه لايكون في وسعنا أن نقبل قضايا صورية عن الهدف الأخلاقي في التربية وأن كل مااتمدنا به هذه القضايا إنما هو مقولات لامعنى لها، وبالتالي لابد من إنزال القيم الأخلاقية إلى الأرض وتفسيرها بواقع أعمال التلميذ في المدرسة[٣١].

وفي محاولة الفيلسوف البراجماتي «جون ديوي» التأكيد على ضرورة أن تكون القيم نافعة يقول: يجب أن تعد الدراسة وسيلة تنشئة يحقق بها الطفل الجانب الاجتماعي من العمل، فإذا كان لدينا ثلاث قيم مستقلة محدودة: إحداها تختص بالمعلومات، والأخرى بالنظام، والثالثة بالثقافة، فإن هذه القيم لابد أن ترجع إلى ثلاثة وجوه من التفسير الاجتماعي، فتكون المعلومات حقيقية أو تربوية فقط بقدر ماتنتجه من خيالات وتصورات محددة للمادة القائمة في الحياة الاجتماعية، ويعد النظام حقيقياً وتربوياً بقدر مايمثل من رد فعل للتعلم على قوى الفرد الخاصة حتى يمكنه اخضاعها لعملية الضبط التي تقوم بها الأهداف الاجتماعية، أما الثقافة فإذا كان لابد وأن تكون حقيقية وتربوية وليست بريقاً ظاهرياً فإنها يجب أن تمثل الاتحاد الحيوي بين كل من التعليم والنظام، بعبارة أخرى، يجب أن ترسم تنشئة الفرد الاجتماعية في نظرته الشاملة للحياة وفي طريقة تعامله معها[٣٢].

وتأسيساً على ماسبق فإن القيم الثلاث إذا لم تؤد هذه الوظائف تنتفي عنها صفة القيم، فالقيم لابد وأن تكون نافعة حتى تكون صالحة للفرد والمجتمع، لأن القيمة الصالحة هي التي تساعد الفرد على تكوين علاقة فعالة

مع العالم ومع زملائه، ذلك لأن القيم أشكال من الحق والحق هو كل مايثبت أنه صالح لما نعتقد فيه، وأنه صالح لسبب نقبله، فالقيم يجب أن تكون في حالة من التغير المستمر مما يستلزم من المدرس في مجتمع متغير أن لايعلم القيم وإنما عليه أن يساعد الطفل على اكتشاف القيم بنفسه[٣٣].

وتدعيماً لما سبق تجدر الإشارة إلى أن «وليام جيمس» أكد على النتائج الناجمة عن تطبيق معتقد ديني أو قاعدة أخلاقية هي التي تعين صحة هذا المعتقد أو خطأه، ورأى أن المعتقدات الدينية لاتستمد قيمتها من حقيقة مطلقة، بل من النتائج التي تؤدي إليها في واقع الحياة الإنسانية. فالاعتقاد بالله، على سبيل المثال، يستمد قيمته من الطمأنينة التي يحس بها الشخص المؤمن[٣٤].

الاتجاه الثاني:

يؤمن أصحابه أن القيم الأصلية أو الضمنية هي التي يُحكم بصلاحها لامن أجل شيء آخر بل من أجل ذاتها، فقيمتها ليست متوقفة على قيمة موجودة خارجها أو وراءها، بل هي ضمنية وموجودة داخلها، والقيمة الأصلية أو الضمنية لأي شيء كان يمكن تحديدها بسهولة بالبحث عن وظيفته الخاصة أو عما يتميز به[٣٥]. فمثلاً في ظل الحياة الديمقراطية لابد وأن تتوافر الفرص المتكافئة للجميع، لأن من مميزات الديمقراطية كقيمة أنها تكرس مفهوم الحرية بمختلف أبعاده وبالتالي فإن مهمة المجتمع تكمن في تقديم المساعدة من أجل سيادة الحرية في جميع المدارس على أن تعطى أهمية بالغة لمنهج الدراسة التحررية في هذه المدارس حتى يتسنى ترسيخ مفهومات الديمقراطية والعدل والسلام بوصفها قيماً إنسانية خيرة في ذاتها[٣٦]. وداخل هذا الإطار تصبح التربية التحررية وفق هذا المنهج ثقافة عقلية تدرب فيها عقلية التلميذ لابقصد صياغتها في ضوء هدف محدد أو من أجل حرفة محددة أو من أجل دراسة بل من أجلها بوصفها قيمة في ذاتها[١]. ولكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: هل يمكن أن يكون لشيء ماقيمة ذرائعية وقيمة أصلية في الوقت ذاته؟.

إن القائلين بالقيم الذرائعية الذين يعدون القيم كلها ذاتية ونسبية، يشعرون بأنهم يناقضون أنفسهم عندما يقبلون فكرة أن القيم من الممكن أن تكون أصلية وموضوعية. أما القائلون: إن القيم أصلية فإنهم على أتم الاستعداد لأن يقبلوا بأن يكون لشيء ما، مثل المقعد الدراسي، قيمة أصلية وقيمة ذرائعية. فمثلاً، يجوز أن يتخذ المعلم وضعاً غير رسمي بأن يجلس على منضدته وهو يشرح إحدى المسائل، بالمنضدة ليست مصنوعة لأن تكون مقعداً، ولكن من الممكن استخدامها مقعداً، وبالتالي تكون لها قيمة ذاتية ذرائعية جاءتها من الاستعمال، إلا أنها تبقى محتفظة بقيمتها الأصلية الموضوعية الضمنية مهما أخذ استعمالها من أوجه[٣٨].

يتبين مما سبق أن هناك فلسفتين أساسيتين للتربية فيما يتصل بموضوع القيم:

الفلسفة الأولى:

ينظر أصحابها إلى القيم نظرة ذاتية. وفي رأيهم أن الأشياء قيّمة تبعاً للشعور الشخصي أنها قيّمة، وعندما يفكرون باختيار قيمة ما من بين قيم متنافسة فإنهم يختارون القيمة التي من خلالها يستطيعون تحقيق أغراضهم.

الفلسفة الثانية:

ينظر أصحابها إلى القيم التربوية نظرة أكثر موضوعية. فالقيم في رأيهم أصلية وهي لاتأتي ممن يستعملها بل من مصممها أو صانعها، غير أن أصحاب هذا الاتجاه لاينكرون القيم الذرائعية، ولكنهم يلحون على أن القيم الذرائعية يجب أن تكون تابعة للقيم الأصلية، لأن القيم الأصلية أولية في الزمن لذلك يغلب عليها أن تكون ثابتة ودائمة.

ثانياً: ثنائية أخلاق الفعل وأخلاق الفرد وأبعادها التربوية:

يرى بعض فلاسفة التربية المعاصرة أن التفكير في مفهوم الأخلاق على أنه اختيار من بين مسائل ذات قيمة يفترض السؤال التالي: هي يقوم

الفرد باختيار غير أخلاقي؟ وهل يختارون عن قصد البديل الأسوأ بدلاً من البديل الأفضل؟ إن الإجابة عن هذا التساؤل تقتضي الإشارة إلى اتجاهين رئيسين[٣٩]:

الاتجاه الأول:

يرى أصحابه أن القيم فردية تماماً وذاتية خاصة وأن الفرد يصل إلى اختياره طبقاً لما يبدو له أنه الأفضل، أي على أساس مايفضله. فحقيقة أن الفرد يختار مهنة الطب بدلاً من التجارة مثلاً، يدل في ظاهره على نظامه القيمي الشخصي، وعلى هذا الأساس تكون كل أنواع الاختيار أخلاقية. أما فيما يتصل بالاختيارات اللاأخلاقية - كما يرى أنصار هذا الاتجاه - فيمكن معرفتها على أساس معيار خارجي آخر مختلف عن نظام القيم عند الفرد.

الاتجاه الثاني:

يرى أصحابه أن الفرد يختار دائماً الأفضل بالنسبة له، ولكن مايعده ذا قيمة قد لايكون كذلك في الحقيقة. ويؤكد فلاسفة هذا الاتجاه على أن الاختيار يكون أخلاقياً عندما يقوم على الخير في حقيقته. ومن هنا فإن الإنسان يختار ماهو خير في ظاهره ولايختار طريق الشر عن قصد. فهو يختار دائماً البديل الذي يعتقد أنه الأفضل ولذلك يكون فشله الأخلاقي نتيجة نقص في معرفة الخير.

إن هذه الإجابة التي تشكل ثنائية في الرأي حول موضوع الاختيار الأخلاقي تثير مفهومات تربوية عن الحياة الأخلاقية. فحسب الرأي الأول: يجب أن تنمي التربية الاختيار الفردي الحر الذي توجهه التفضيلات الفردية لا المعايير الخارجية أو العامة للقيم. كما أن التربية، حسب هذا الرأي، لابد أن تسعى من أجل عدم إملاء القيم السياسية أو الأخلاقية التي لاتتناسب مع فلسفة الحرية في التربية، لأن أنصار هذا الرأي يؤكدون على منح الحرية للطالب في تقرير كيف وأين ومتى يتعلم المهارات والمعارف التي تساعده على التعلم بدرجة أفضل[٤٠].

ووفقاً للرأي الثاني: يجب أن تستهدف التربية توصيل المعرفة بما هو خير عن طريق وصف البدائل الممكنة مع تحليل مميزات كل منها. وعلى هذا الأساس فإن معايير الموسيقى الجيدة والأدب الجيد يمكن أن تستخدم في اختيار المواد في مثل هذه الدراسات بصرف النظر عما إذا كان التلميذ يستمتع بها في البداية أما لا، على أن يُقدم التبرير الدقيق لهذه المعايير حتى يستطيع التلميذ أن يفهم صحتها بنفسه[٤١].

وتأسيساً على وجهتي النظر المتقابلتين يصبح السؤال التالي مشروعاً والإجابة عنه لازمة: هل الأخلاق في الفعل أم في الفرد؟

إن الإجابة التي قدمها بعض فلاسفة التربية المعاصرة عن هذا التساؤل تمثلت بالمقارنة بين الدافع الداخلي والسلوك الخارجي للفرد. ولكن قبل تقديم الإجابة عن التساؤل المثار سابقاً تجدر الإشارة إلى أن هناك مفهومين أساسيين للطبيعة الأخلاقية هما: مفهوم تقليدي وآخر حديث[٤٢]:

١ـ المفهوم التقليدي:

يذهب إلى أن ثمة كياناً خاصاً أو مبدأ أساسياً تقوم عليه الأحكام المعيارية كلها، وهذا الكيان أو المبدأ يجعل قوانين الطبيعة بمنزلة قواعد مثالية كاملة يترتب على الأخلاق محاكاتها. وهذا يعني بوجه خاص أن ثمة صفة أخلاقية طبيعية تلازم الوجود البشري ولاتنفصل عنه وهي توجب أن يكون السلوك الأخلاقي رجوعاً إلى الطبيعة الإنسانية لتحقيق أغراضها الفطرية.

٢ـ المفهوم الحديث:

يرى أن الأخلاق معرفة وسلوك، معرفة عملية ينشدها الناس على نحو يعارض الطبيعة وسلوك مشكل يتصوره البشر ويطلبون تحقيقه على نحو أن تكون لحياتهم الإنسانية طبيعة ثانية يختارها الناس لأنفسهم فيضيفون إلى الطبيعة الطبيعية طبيعة أخلاقية تمثل القيم التي يختارونها ويرجحون جانبها على جانب التمسك بالمعطيات الفطرية أو الطبيعية الساذجة والعفوية.

وبالرجوع إلى السؤال المطروح سابقاً: هل الأخلاق في الفعل أم في الفرد؟ نجد أن بعض فلاسفة التربية قد افترض معتمداً على المفهوم التقليدي للطبيعة الأخلاقية أن الأخلاق ميدانها الأفعال الخاصة. فالإنسان يحب الخير ويكره الشر ويحترم الفضيلة ويبتعد عن الرذيلة، ومن هذا المنطلق تذهب المدرسة السقراطية إلى أن تلك الطبيعة الأخلاقية هي طبيعة الإنسان الذاتية التي تجعل العلم فضيلة في نظر (سقراط وأفلاطون) أو تجعل الفضيلة اختياراً واعياً في نظر (أرسطو).

وعليه فإن المشكلات التي تتصل بالجنس والسرقة والقتل تعدّ أعمالاً غير أخلاقية، بينما العفةُ والقناعة والإخلاص والسمو تعدّ أعمالاً أخلاقية. ومن هنا فإن تعريف الأخلاق بارتباطها بالعمل القصدي والاختيار من بين قيم بديلة تضع الأخلاق في الفرد لا في العمل أو الفعل ذاته[٤٣].

ومن ناحية أخرى يرى «فينكس» أنه قد يكون هناك ارتباط بين اختيار الفرد وسلوكه الخارجي أو الظاهري، ولكن الناحيتين ليستا متطابقتين بأي حال من الأحوال والقيم التي تتحكم في الاختيار هي في الغالب مختلفة تماماً عن تلك القيم التي تعبر عن نفسها في العمل. مثال ذلك: الفرد قد يكون مؤدباً نحو فرد لا لأنه يحترمه (كما يبدو في سلوكه الظاهر)، ولكن لأنه يرغب في أن يكسب حبه الذي يستطيع أن يضفيه عليه. وفي هذه الحالة فإن اختيار الأدب في السلوك قد يكون غير أخلاقي (أناني) بدل أن يكون أخلاقياً كما يبدو في السلوك الخارجي للفرد[٤٤].

ولكن المشكلة التي تثيرها هذه الثنائية - كما يرى بعض الفلاسفة - تذهب إلى أبعد من المقارنة بين الدافع الداخلي والسلوك الخارجي، فالطبيعة الإنسانية، من وجهة نظر البعض، معقدة لدرجة أن القيم الحقيقية التي تتحكم في الاختيار لا تظهر غالباً للفرد نفسه. ولهذا السبب يؤكدون أن كثيراً من الناس لا يعرفون في كثير من الأحيان دوافعهم الحقيقية ومغزى سلوكهم الفردي الحقيقي شأنهم في ذلك شأن من يلاحظهم عرضياً من

الخارج. وفي مثل هذه الظروف من الجهل بالنفس يشتق قرار الاختيار من القيم الحقيقية لا من القيم الشعورية الظاهرية[٤٥]. مثال ذلك:

الشاب الذي يقرر أن يصبح مدرساً بدلاً من أن يدخل ميدان التجارة. هذا الشاب قد لا يكون اهتمامه الحقيقي الرغبة في مهنة التدريس بقدر مايرغب في ممارسة السلطة على الآخرين. وهنا قد لا يكون هذا الشاب على علم بدافعه الحقيقي، غير أنه يقوم باختياره لمهنة التدريس على أنها مهنة نبيلة في حين أن التجارة، من وجهة نظره، عمل أناني. وفي هذه الحالة يؤكد «فينكس» على ضرورة الحكم على أخلاقية القرار على أساس صلتها بالاهتمام القوي لا بالرجوع إلى مايتحدث عنه الشخص من مثالية مزعومة[٤٦]. ولهذا السبب نجد بعض الفلاسفة يستبعدون أن تكون للأخلاق صلة بالعمل الخارجي في ذاته، ويرون أنه ليس بالضرورة إن تكون لها (أي الأخلاق) صلة بالقيم التي نتحدث عنها شعورياً عند اتخاذ القرار، ولكن لها صلة بالدوافع الحقيقية التي غالباً ماتكون خفية والتي تحدد الاختيار، على أن تكون أولى صفات العمل الأخلاقي هي روح الانتظام، أي روح الاتفاق مع قواعد موضوعة قبلاً[٤٧].

وهكذا نجد أنفسنا أمام ثنائية أخرى تتصل بالدوافع التي تحدد الاختيار، فهناك الدوافع الشعورية من جهة والدوافع اللاشعورية أو الخفية من جهة ثانية. غير أن بعض الفلاسفة رفض مثل هذه الثنائية واستبعد أن يكون الإنسان أخلاقياً بطبعه أو أن تكون الأخلاقية - كما يقول «روسو» - غريزة إلهية أو شبه معصومة، ذلك أن الأخلاق - كما يرون - لاتوجد في الطبيعة، لا في الطبيعة الكونية الخارجية ولا في الطبيعة الإنسانية الداخلية الفطرية، وإنما الذي يوجد هو الاستعداد للتخلق، بل الاستعداد للتمييز بين قطبي الخير والشر، وهذا الاستعداد هو الذي يفيد منه التخيل والوعي والإرادة بالتربية وبالابتكار وبتضافرهما معاً على خلق عالم يناسب عالم الطبيعة بشكليها الخارجي والنفسي والغريزي[٤٨].

ويرى «عادل العوا» أن هذا المفهوم بدأ حين فطن الباحثون إلى تمييز الأحكام الوجوبية أو المعيارية ومنها الأحكام الأخلاقية التي تتناول ماينبغي أن يكون عن الأحكام الوجودية التي تقتصر على وصف ماهو موجود ومنها الأحكام العلمية والوضعية. ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن العلم الوضعي يتطلع إلى معرفة القوانين وهو يقتصر على أن يشاهد وينقب ويجرّب ولايجاوز معطى الطبيعة أو الواقع. بينما تتطلع الأخلاق إلى معرفة المبادئ أو القواعد وهي تضيف إلى ماتشاهد إلزاماً، بل دعوة قيمية تتضمن حرية ومسؤولية ودعوة لتحقيق ماينبغي أن يكون[٤٩].

ثالثاً: الأخلاق بين ثنائية الشكل والمحتوى وأبعادها التربوية:

قبل الدخول في مناقشة هذه الثنائية وتحليلها فلسفياً ومايترتب عليها تربوياً تجدر الإشارة إلى أن محاولات الفلاسفة لتحديد المجال الخلقي تقع في أحد قسمين عريضين يتصلان بما يسمى عادة شكل الأخلاق أو محتواها. وحتى تتضح هذه الثنائية منذ البداية لابد من طرح المثال التالي:

لو سأل أحدنا ما العلم؟ أو ماذا يميز العلم؟ أو ماذا نعني بكلمة علمي؟ لسوف يجد نفسه أمام نوعين مختلفين من الإجابة عن تلك الأسئلة. فمن ناحية يمكن القول: إنّ العلم هو البناء الفيزيائي للعالم والكون وأن مايميزه هو أنه يتعامل مع كيفية سلوك المادة. وهذه هي المعرفة العلمية. أو قد نقول من ناحية ثانية: إن العلم نوع معين من البحث يبدأ بوضع النظريات والفروض ثم اختبارها بالتجارب المعملية وإن هذه الطريقة هي ماتميز العلم والعمل العلمي.

يتضح من المثال السابق أن ماتفعله الإجابة الأولى هو الإشارة إلى كلمة «علمي» بمعنى محتوى العلم، أي بالإشارة إلى الموضوع الذي يتعامل العلم معه. بينما نجد أن الإجابة الثانية لاتقول شيئاً عن المحتوى، لأنها تقدم تعريفاً «للعلمي» في ضوء شكل العلم. أي الطرائق والإجراءات والاستدلالات التي يستخدمها.

ومن الجدير بالذكر أن هذين التعريفين للعلم يؤديان إلى تفسيرات مختلفة للتربية العلمية، إذ يرى الذين يعرفون العلم في ضوء محتواه أن وظيفة التربية العلمية هي البحث الشمولي في المسائل الأساسية لفهم الطبيعة مثل طبيعة الحياة والحقيقة والعقل، وتناول هذه الموضوعات من خلال نتائج الأبحاث التفصيلية وتجاربها وتحليلاتها المادية وتعاملها مع الواقع. بالإضافة إلى الحقائق المقررة التي تتألف من اكتشافات العلماء واستنتاجاتهم(٥٠).

بينما يرى الذين يعرفون العلم في ضوء شكله أن وظيفة التربية العلمية هي تدريب التلاميذ على إكتساب مهارات يمكن استخدامها في معالجة مشكلات مختلفة وتعلم حل بعض أنواع المشكلات، بعبارة أخرى، تدريب التلاميذ على الطريقة العلمية وطريقة التفكير العلمي(٥١).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التمييز بين شكل العلم ومحتواه يمكن تطبيقه على الأخلاق وذلك من خلال الاتجاهين التاليين:

الاتجاه الأول:

يحاول أنصاره تعريف الأخلاق في ضوء شكلها. حيث يدعون أنها تبدو في الطريقة التي تُصنع بها الأحكام الخلقية والطريقة التي يتم بها الوصول إلى الاستنتاجات الخلقية مثل الرجوع إلى المبادئ العامة العالمية في تبريد أفعال معينة، وفي هذه الحالة يصبح الشخص فرداً خلقياً عندما يفكر بهذه الطريقة(٥٢). ومن هنا يذهب كثير من الفلاسفة المعاصرين إلى تقديم صورة شكلية للأخلاق. فبعضهم ينظر إلى الأخلاق على أنها تنظيم سلوك الإنسان في مجالات الحياة الاجتماعية كافة ومن دون استثناء. بينما ينظر إليها البعض الآخر بوصفها لغة، لأن لكل لغة صورتها وبناءها. كما أنها تتألف من كلمات ومفهومات مترابطة ويمكن أن تستخدم بطريقة صحيحة أو خاطئة(٥٣).

وفي ضوء هذه الاعتبارات تكون الأخلاق، كما يرى بعضهم، لغة الأمر الذي يعني أننا نستطيع أن نكتشف معنى «الخلقي» من خلال دراسة شكل الحديث الخلقي أي لغة الأخلاق(٥٤).

ولكن السؤال الذي يفرض نفسه هو: ماالخصائص الأساسية لهذه اللغة؟ وماقواعدها؟

يرى بعض الفلاسفة أن للغة وظيفة خاصة هي إرشاد السلوك، ويشيرون إلى أن لغة الأخلاق هي نوع من اللغة الإرشادية، فلكي يكون الحلم خلقياً مثل (من الواجب أن يحترم الشخص والديه) يجب أن يخبر الشخص بما يفعله مثل (احترام والديك) وهذا يعني أن وظيفة اللغة الخلقية لاتتمثل أساساً في أن تقدم لنا حقائق عن العالم، وبالتالي فإن الوظيفة المتميزة للغة الخلقية ليست تقديم إجابات وصفية تتصل بالصواب والخطأ- كما تفعل اللغة العلمية- ولكنها بالأحرى تقدم إجابات إرشادية تتصل بما نفعل. ومعنى ذلك أن اللغة الخلقية يجب أن تكون مرتبطة على نحو وثيق بأفعال الناس- مثال ذلك: إذا سألنا شخصاً ما مبادؤه الخلقية؟ فإن خير طريقة نتأكد بها من صحة إجابته هي أن ندرس مافعل(٥٥). وحجة بعض الفلاسفة هنا طويلة ويمكن إيجازها فيما يلي:

لو أطلقت الحكم التالي: «ينبغي لي أن أحترم والدي» فإن هذا الحكم يمكن أن يكون حكماً خلقياً إذا قدمت الإرشاد أو الأمر المناسب لنفسي «دعني أحترم والدي» و، أذعنت له، وإذعاني له يعني أن ألتزم «باحترام والدي بالفعل».

غير أن بعض فلاسفة هذا الاتجاه لايوافقون على أي نوع من الإرشاد. بمعنى أنهم لايوافقون على أن نحكم على الفعل حكماً خلقياً إذا كان بشكل محدد. وهنا تدخل الخاصية الثانية التي يؤكدها أنصار هذا الاتجاه. فالحكم الخلقي الذي أصدره والأمر الذي أذعن له في موقف يجب أن أصدره وأذعن له في أي موقف مماثل، لأن الحكم الخلقي- كما يرون- عام بالإضافة إلى أنه إرشادي وفقاً للفلسفة التي يؤمن بها أنصار هذا الاتجاه. وبالتالي فإن الجمع بين هاتين الخاصيتين (الإرشاد والعمومية) فيما يرى أنصار هذا الاتجاه، يؤدي إلى لغة حقيقية تتميز بالبساطة. فإذا أراد الشخص بوصفه

فرداً خلقياً أن يستخدم اللغة على وجهها الصحيح، فإن عليه أولاً أن يقرر الأفعال التي يكون مستعداً لأن يسلم نفسه لها ويقبلها في الوقت ذاته بوصفها مبدأ نموذجياً للفعل المفروض على كل شخص في الظروف المماثلة[٥٦].

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التفسير للأخلاق يشترك مع تفسير «كانت» الذي قدم في القرن الثامن عشر صيغة خلقية عرفت بالأمر العام والتي عبر عنها بالكلمات التالية: «اعمل دائماً بحيث يكون في استطاعتك أن تجعل من قاعدة فعلك قانوناً كلياً للطبيعة»[٥٧].

يتضح مما سبق أن تفسير أنصار الاتجاه الشكلي للأخلاق يؤدي كما هو متوقع إلى تفسير شكلي للتربية الخلقية. فهم يشيرون إلى أن الشكل وليس المحتوى هو الأمر المهم. وفي معرض تأكيده على الطابع الشكلي للأخلاق يقول «روجر ستروجان»: «إنني مقتنع بأنه إذا فهم الآباء أولاً، ثم الأطفال ثانياً الطابع الشكلي للأخلاق والمفهومات الخلقية فهماً أفضل، فلا حاجة للقلق على محتوى المبادئ الخلقية للأطفال، لأنه إذا فهم الشكل بوضوح فإن المحتوى سوف يعنى بأمر نفسه»[٥٨]. ويحاول «ستروجان» آخذاً بعين الاعتبار الخاصيتين المتصلتين بلغة الأخلاق (الإرشاد والعمومية) أن يستنتج في ضوئهما عدداً من المطالب الضرورية للتربية الخلقية نجملها فيما يلي[٥٩]:

أولاً: إذا كانت وظيفة الأحكام الخلقية هي إرشاد الفعل وتوجيهه، فإن على المربي الخلقي أن يبين أنه نفسه يحاول مخلصاً الالتزام بمبادئه وليس معنياً بها على مستوى الكلام فقط.

ثانياً: إذا كانت الأحكام الخلقية إرشادية وليست وصفية، فينبغي أن نبين للأطفال الذين نعلمهم الأخلاق أن الأحكام الخلقية ليست قضايا تعبر عن حقائق يمكن تعلمها، ولكنها اختيارات للمبادئ تؤدي إلى تبني طريقة خاصة في الحياة.

ثالثاً: إذا كانت الأحكام الخلقية تتضمن تعميم المرء لإرشاداته، فإن على التربية الخلقية أن تعلم الأطفال أن يضعوا أنفسهم موضع الآخرين، وهذا يقتضي بدوره القدرة على تبين مشاعر الآخرين والتنبؤ بنتائج أفعال المرء عليهم.

رابعاً: إذا كانت العمومية تعني أن الفرد الخلقي لايستطيع أن يفضل مصالحه على مصالح الآخرين أو يرى أن لوضعه امتيازاً على أوضاعهم، فإن على التربية الخلقية أن تعلم الأطفال أن يحبوا زملاءهم وأن يعدوا مصالحهم مساوية لمصالحهم.

وعلى هذا النحو يدعي بعض الفلاسفة إمكانية تعليم الأطفال شكل الأخلاق. ومما لاشك فيه أن الأطفال سوف يلتقطون أحياناً بعضاً من محتوى مبادئ آبائهم ومعلميهم التي قد يقبلونها أو يرفضونها فيما بعد. ولكن الشيء المهم هو أنه ينبغي لهم أن يتعلموا على نحو صحيح كيفية عمل لغة الأخلاق ومعنى الاعتقاد في مبدأ خلقي بصرف النظر عن محتوى ذلك المبدأ.

الاتجاه الثاني:

يرى أنصار هذا الاتجاه أن الأخلاق تعرف في ضوء محتواها وأن القضايا والمشكلات الخلقية وفقاً لهذا هي تلك التي تعالج موضوعاً معيناً مثل: البحث عن العدالة أو مراعاة اهتمامات الناس ومصالحهم أو زيادة السخاء أو الرفاهية الإنسانية، أو تنفيذ بعض من «الوصايا العشر» التي صاغتها التوراة، وبناء على ذلك يكون سلوك الشخص خلقياً عندما يسهم في تلك القضايا أو ينفذ تلك الوصايا عند اتخاذ قراراته وأفعاله[٦٠].

ويؤكد بعض الفلاسفة ضرورة مناقشة طرف الثنائية المتمثل بمحتوى الأخلاق بالتركيز على موضوع القواعد والمبادئ الخلقية. وحجتهم في ذلك أن أية محاولة لتعريف الأخلاق والتربية الخلقية عن طريق المحتوى، سوف

تضطر إلى بيان ماهية هذا المحتوى في ضوء القواعد والمبادئ كونها الطريقة التي تعبر بها عن محتوى الأخلاق. فعلى سبيل المثال: إذا حاول شخص أن يبين أن الأخلاق معنية أساساً بالعدالة أو الإحسان أو العفة أو الصدق، فإنه يشير في كل حالة من هذه الحالات إلى قاعدة أو مبدأ وظيفته إرشاد السلوك والمساعدة في حل المشكلات التي تتصل بما ينبغي عمله[٦١].

ومن هنا فإن أي اتجاه خلقي يعتمد على المحتوى سوف يهدف إلى تعليم طائفة معينة من القواعد والمبادئ للأطفال بحيث تكتسب ميول وعادات لدى الإنسان، وأن تنفذ من دون إكراه خارجي أو داخلي[٦٢]. وعليه فإن الأخلاق هي جملة القواعد التي ينبغي اتباعها في عملنا وفي حكمنا على أفعالنا من وجهة نظر الخير والشر[٦٣]. وعلى هذا فإن القواعد نواة السلوك[٦٤].

ويذهب كثير من الفلاسفة هذا الاتجاه إلى التأكيد على ضرورة الاحتكام إلى السلطة عند تحديد محتوى الأخلاق، لأنهم يعتقدون أن هذا المحتوى يمكن أن يوصف وصفاً كافياً في ضوء القواعد والمبادئ التي تستمد صدقها من الاحتكام كلية إلى سلطة خارجية[٦٥].

وفي معرض تأكيدهم على هذه الفكرة يشيرون إلى أن المبادئ الخلقية تتساوى في رأي كثير من الناس بالقواعد الخاصة بالسلوك الجنسي. وتعتمد هذه القواعد في تبريرها، من وجهة نظرهم، على التصريحات السلطوية للآباء والمعلمين. ووفقاً لهذا التفسير فإن معنى أن تكون خلقياً هو أن تعيش وفقاً لقواعد جنسية معينة مثل «لاجنس قبل الزواج أو خارج إطاره» يؤيدها الاحتكام إلى السلطة مثل «هذا ما أخبرني به والدي أو مايقول به الشرع»[٦٦].

يبدو مما سبق أن جزءاً كبيراً من المحتوى الخلقي يمكن أن يستمد من الاحتكام إلى السلطة، على الرغم من أن إصدار التصريحات السلطوية غالباً ماتستبعد إمكانية الحكم المستقل، فعبارة «إنني أفكر دائماً في مصالح

الآخرين لأن أمي أمرت بذلك»، تختلف عن عبارة «إنني أقول لادائماً للرجال المتزوجين لأن أمي أمرتني بأن أفعل ذلك»[٦٧].

وتميل هذه الدراسة إلى أنه بالرغم من أن شيئاً ما لايمكن اعتباره صحيحاً لأن شخصاً قال إنه كذلك، فلا شيء يمنعنا وبخاصة إذا كانت هناك أسباب وجيهة من أن نراعي الإرشاد الخلقي لبعض السلطات. فالمدرسة كسلطة عليها واجب أخلاقي واضح يتبلور في تنمية ذكاء المتعلم من أجل استغلاله لمواجهة مايعترضه من مشكلات، وبالتالي إذا كان هذا هو هدف المدرسة بوصفها سلطة فلامانع من أن يأخذ أولياء الأمور والتلاميذ بارشاداتها فيما يتصل بالتربية الأخلاقية، على أن تقوم المدرسة بعد ذلك بإجراء الاختبارات المناسبة من أجل أن يبرهن التلاميذ عملياً على ماتعلموه أخلاقياً، وفي هذه الحالة تتسع مسؤولية المدرسة في تأكيد السلوك الأخلاقي[٦٨].

من هذا المنطلق تكتسب اقتراحات أنصار هذا الاتجاه تأييداً إضافياً عندما ننظر في ذلك الاتجاه من التربية الخلقية الذي يعتمد على وجهة النظر الأخلاقية التي تستمد محتواها من الاحتكام إلى السلطة. فمن الواضح أن الصور المتطرفة من هذا الاتجاه التي تعتمد كلية على واقعة أن سلطة معينة توجد وتوصي بشيء تضع قوانين متصلبة للسلوك يتبعها الأطفال دون مناقشة، ويعززها العقاب الذي ينزل بالأطفال لخرق قواعد السلطة. وبالرغم من ذلك يذهب الكثير إلى أن أعلى وسام خلقي ربما يجعل لاحترام السلطة ذاتها، لأنه من خلال الالتزام بهذا المبدأ يمكن المحافظة على النظام. ويؤكد «عادل العوا» بهذا الصدد ضرورة إطاعة الوالدين (كسلطة) واحترامها، لأن التربية لاتثمر من دون هذه الطاعة وهذا الاحترام[٦٩]. بالإضافة إلى ذلك فإن عصيان الوالدين تهور خطر لأنه يعرض الطفل لأنواع الأخطار الجسدية والأخلاقية جميعها نظراً لجهله بشؤون الحياة.

ويرى بعضهم أنه قد يكون الاعتماد على دور الأب أو المعلم بوصفه سلطة أكثر فاعلية هو الأسلوب الوحيد في تقوية الأمر الخلقي. ومع ذلك

فإنه بالرغم من أن هذا الإجراء يمكن تبريره أحياناً، فإن الحقيقة تظل باقية ومؤداها: أن نظام الضبط الذي يحاول نقل قاعدة سلوكية للأطفال اعتماداً على واقعة أن سلطة معينة تفرقها، لايمكن أن يدعي أنه يفعل شيئاً يمكن وصفه خلقياً أو تربوياً. فليس جعل الأطفال مطيعين هو نفسه تعليمهم أن يكونوا فاضلين[٧٠]. وتفيد بعض أعمال «بياجية» في بيان أن الأطفال يعدون القواعد السلطوية ذات خاصة مقدسة لايمكن تحديها. ومن هنا فقد أكد «بياجية» على نقل الطفل إلى التفاعل المستمر مع البيئة الاجتماعية وذلك باعتماد مبدأ التعليم الجماعي ورفض مبدأ السلطة[٧١].

وترى هذه الدراسة أنه إذا كان «بياجية» على حق، فإن الاحتكام إلى السلطة لايمكن تجنبه في التعامل مع صغار الأطفال، بالإضافة إلى أنه إذا رغبنا في أن يمارس الأطفال حكمهم الخلقي المستقل في مرحلة معينة، فإن تقديم تبريرات بسيطة للقواعد لهم لايمكن أن يكون مؤذياً، ويمكن أن يشجع على النمو التدريجي للتفكير الخلقي الأكثر عقلانية.

وعليه فإن التربية الأخلاقية للأطفال تزيد فكرة السلطة الخلقية وضوحاً، وتفيد في معرفة أن الإرشاد السلطوي هو جزء ضروري من أجل اكتساب السلوك الأخلاقي، فالتعليم نفسه يعني ممارسة صور مختلفة من السلطة، ومن ثم لايمكن أن يكون تعليم الأخلاق للأطفال أمراً غير سلطوي كلية على الرغم من أن الأخلاق لايمكن تعريفها في ضوء طاعة السلطة فقط، فالأخلاق كما قال «أفلاطون»: «مربية الإنسانية بصفة عامة»[٧٢].

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن هناك اتجاهين لابد من ذكرهما في هذا السياق لأنهما يهدفان جزئياً إلى مساعدة الأطفال على التفكير الأخلاقي هما:

الاتجاه الأول:

يؤكد ضرورة أن يقوم المراهقون بمعالجة القضايا الخلقية في الصف بأنفسهم دون الاعتماد على المعلم في الحصول على الإجابات، ودور

المعلم، كما يرى أنصار هذا الاتجاه ينحصر في تزويد التلاميذ بالمواد المكتوبة والصور اللازمة للمناقشات حول موضوعات الحرب والتربية والفقر والعلاقات بين الجنسين والقانون والنظام دون أن يصرح بآرائه الشخصية. ويجب أن يكون اهتمامه مقصوراً على حماية الموضوع من التشعب بين المشتركين وليس محاولة الوصول إلى الإجماع.

الاتجاه الثاني:

يرى أن الهدف التربوي من العملية التربوية هو قيادة الأطفال بالحوار والمناقشة إلى معرفة قيمهم وسبب اعتقادهم فيها. وهنا يكون التأكيد على الاختيار الحر، وقيم الفرد التي تختار من بين البدائل نتيجة للتفكير بعناية في النتائج والمضامين المحتملة لكل بديل، وكثير من الألعاب وتدريبات الإثارة التي أعدت للمساعدة في الوصول إلى مثل تلك الاختيارات.

ومعنى ذلك أن هناك استراتيجيات تعليم ممكنة يمكن أن تساعد الأطفال على الاختيار والحكم واتخاذ القرار. ولكن هل يمكن تعليم الخصائص العامة للتفكير الخلقي كما نعلم المهارات؟ من خلال مناقشة ثنائية الشكل والمحتوى إلى أن الأحكام الخلقية تتميز بعموميتها واتساقها المنطقي وموضوعيتها واستقلالها وعدم تحيزها. ونستطيع أن نلخص ماذكرنا عن هذه الخصائص أفضل تلخيص بالإشارة في ألفاظ سلبية إلى مايعد تفكيراً خلقياً. فالأحكام والقرارات التي يعنى بها التفكير الخلقي لايمكن اتخاذها اعتباطياً دون الإشارة إلى قواعد ومبادئ ولايمكن عدها مستقلة عن المواقف الأخرى المماثلة، ولايمكن النظر إليها بوصفها مجرد تعبيرات عن النزوات والرغبات والمشاعر الشخصية. فالتفكير الخلقي أمر غير شخصي. بالرغم من أنه يستخدم في اتخاذ قرارات خاصة بالعلاقات والميول والسعادة الشخصية. ومن ثم فإن على المراهق الذي لاحظ القيادة الخطرة أن يصدر حكماً خلقياً غير شخصي (أي حكماً يتجاوز الشخصيات المعنية ومشاعره نحوها) أي أن قراره يجب أن يراعي كيفية تأثر السعادة الشخصية للناس بما يفعله.

إن الاتجاهين السابقين يمكن أيضاً أن ينميا مفهوم الطفل عن العدل ببيان موضوعية التفكير الخلقي. ففكرة العدل نفسها حاسمة يجب أن يركز عليها الآباء والمعلمون لأنها عنصر أساسي في اللغة الخلقية للأطفال، وهي أيضاً مبدأ خلقي له أهمية فلسفية كبرى، إنه يشتمل على معظم الخصائص غير الشخصية التي ذكرت للأخلاق، فالقرار العادل هو القرار الذي يصدق على المواقف الأخرى المماثلة، ويكون متسقاً منطقياً، ويتوصل إليه الإنسان بطريقة موضوعية غير ذاتية، . ولذلك يبدو أنه لاتوجد طريقة أفضل من استغلال كل فرصة للمناقشة مع الأطفال حول ما يعد عدلاً وغير عدل ولماذا، وذلك حتى نجعل الأطفال يذوقون حلاوة التفكير الخلقي ويمارسون المهارات التي يقتضيها. ولكي نعلم الأطفال هذه المفهومات يمكن استخدام أمثلة عيانية من الحياة اليومية مثل «من العدل أن تعاقب طفلين بالطريقة نفسها على نفس السلوك السيء، ثم الانتقال إلى التطبيقات الأعم للمبدأ في مراحل أخرى أكثر تقدماً للتفكير الخلقي مثل، هي سياسة التمييز العنصري سياسة عادلة للتنظيم الاجتماعي؟»

وهكذا نستطيع أن نتبين أن هناك إمكانية تعلم شكل الأخلاق ومحتواها، إذ يمكن تعليم الأطفال كثيراً من المعلومات الواقعية التي هي ضرورية لاتخاذ القرارات الخلقية العقلانية، ويمكن تعليمهم في سن مبكرة القواعد الأساسية التي يقبلها كل أو معظم الأفراد الخلقيين، والتفكير الذي يدعمها أيضاً في الوقت المناسب، ويمكن تعليمهم كيف يقررون بحرية ويفكرون على نحو تأملي في المشكلات الخلقية، كما يمكن تعليمهم كيف يفكرون في الأمور الخلقية على نحو يجعلهم يحترمون الخصائص غير الشخصية للأخلاق.

يتبين مما سبق أن هنالك فلسفتين أساسيتين للتربية فيما يتصل بثنائية الشكل والمحتوى في الأخلاق، تؤكد الفلسفة الأولى على المحتوى، وترى أن التربية الخلقية معنية أساساً بنقل موضوع محدد (قواعد ومفهومات

محددة تتصل بكيفية السلوك تجاه الآخرين). بينما تؤكد الفلسفة الخاصة بالشكل على طرائق معينة للتفكير والاستدلال يحتاج الأطفال إلى اكتسابها ليصبحوا مثقفين خلقياً.

تتويجاً لما سبق يمكن القول: إنه إذا أرادت التربية الخلقية ألا تظل مشروعاً نظرياً يتوجب عليها الاهتمام بالمشكلات المرتبطة بتعلم السلوك، لأن زوال ثنائية الشكل والمحتوى في الأخلاق لايمكن أن يتم بمجرد نقل المعرفة والمهارات، بل يجب أن يسير معهما جنباً إلى جنب تعليم السلوك. ومن هذا المنطلق تقترح الدراسة من أجل تجاوز هذه الثنائيات أن تهتم التربية الأخلاقية بالقيم الحقيقية التي تحكم السلوك الحر، لا بمجرد أنماط معينة من السلوك المقبول، ولايكفي أن نعلم الفرد كيف يجب أن يسلك بتدريبه إطاعة مايسمى بقانون أخلاقي للسلوك، أو بأن نقدم له مجموعة من المثل العليا التي قد ينافق في الحديث عنها ويتخذها وسيلة لتبرير نفسه لنفسه أو للآخرين، بل يجب أن تعمل التربية الأخلاقية من أجل نمو الشخصيات الأخلاقية التي تقدر الخير والحق، والتي يتحدد سلوكها في أساسه من الداخل.

الهوامش:

(١) عادل العوا: بحوث أخلاقية، مطبعة ابن حيان، دمشق، ١٩٨٨، ص٤٧.

(٢) المرجع السابق: ص٤٧.

(٣) راجع بالتفصيل:

- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج٢، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٦، ص ص ٨٣٧-٨٤٠.

- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ص ص ٤٩-٥٢.

(4) J.Wrigley: "Values and Evaluation in Education" London Harper and Row, 1980.P.43.

(5) P.H.Hirst: "Moral Education in Asecular Society, London, University of Lon-

don Press, 1874.P.103."

(٧) راجع بالتفصيل:

- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، طبعة جديدة من دون تاريخ، ص ص ٧٢-٧٨.

- عبد الرحمن بدوي: «أفلاطون» دار القلم، بيروت، ١٩٧٩، ص ص ١٥٠-١٥٢.

- م. روزنتال. ب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ص ٤٠-٤١.

- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص ص ٣٣٥-٣٣٦.

- عادل العوا: العمدة في فلسفة القيم، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٦، ص ص ٦٤٨-٦٥٢.

(8) N.Rescher: "Introduction to Value Theory New Jersey, prentice-Hall, Inc. 1971, P.22".

(9) A.F.Peter: "Values and Society An Introduction to Ethics and Social Philosophy" Prentice-Hall-1978,P.51.

(١٠) جون ديوي: الخبرة والتربية، ترجمة محمد رفعت رمضان وزميله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٤٥. ص٥٨.

(١١) جون . س. بروبيكر: الفلسفات الحديثة للتربية، ترجمة نعيم الرفاعي، المطبقة التعاونية، دمشق، ١٩٦٧، ص١٧٧.

(١٢) المرجع السابق: ص١٨٧.

(13) Jeem.B.Quandt: "The Role of Democratic Values in Educational Philosophy" J. Harvard Educational Review.

Vol. XXVIIII, No.2, spring, 1985.P.150.

(١٤) جون. س. بيروبيكر: مرجع سابق، ص١٧٩.

(15) Howuard, OZmon and Samuel Craver: Philosophical Foundations of Education. columbus Merrill publishing, co, 1990.P.249.

(16) George.F.Kneller: Existentialism and Education. New york. John bwilly, P.124.

(١٧) ج. ف. نيللر: مقدمة إلى فلسفة التربية، ترجمة نظمي لوقا، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص٨٩.

(18) L.H.Richard: "Freedom and Education thje Philosophy of summer hill. J.Educational Theory. Vol 26.No.2, spring, 1976, P.302."

(١٩) لطفي بركات أحمد: القيم والتربية، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٣، ص ص

٩٣-٩٤.

(20)v A.F.Peter: Op.cit.P.33.

(٢١) جون. س. بروبيكر: مرجع سابق، ص١٨٠.

(٢٢) المرجع السابق: ص١٨٠.

(٢٣) المرجع السابق نفسه: ص١٨٠.

(24) Jeen.B. Quandt: OP.cit.P.148.

(٢٥) جون. س. بروبيكر: مرجع سابق، ص١٨٢.

(٢٦) فيليب. هـ. فينكس: فلسفة التربية، ترجمة محمد لبيب البخيحي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥، ص٨٥١.

(٢٧) رالف بارتن بيري: إنسانية الإنسان، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٦١، ص٣٢٣.

(٢٨) جون. س. بروبيكر: مرجع سابق، ص١٨٣.

(٢٩) المرجع السابق: ص١٨٤.

(٣٠) أنظر:

- المرجع السابق نفسه: ص ص١٨٧-١٨٨.

- ريمون روية: فلسفة القيم، ترجمة عادل العوا، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥، ص ص ١٣-١٥.

(31) Rokeach Milton: "The Natur of Human Values". New york. The free press, 1973,P.75.

(٣٢) جون ديوي: المبادئ الأخلاقية في التربية، ترجمة عبد الفتاح السيد هلال، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ص ٣٩-٤٠.

(٣٣) بول وودريخ: نحو فلسفة للتربية، ترجمة فكري حسن ريان وزميله، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٦، ص٦٧.

(٣٤) فاطمة الجيوشي: فلسفة التربية، منشورات جامعة دمشق، ط٥، ١٩٩٨، ص١١٤.

(٣٥) أنظر:

- جون. س. بروبيكر: مرجع سابق. ص١٨٨.

- ريمون روية: مرجع سابق، ص ص ١٣-١٥.

(36) Rokeach Milton: Op.cit. P.36.

(37) Ibid: pp.36-37

(٣٨) جون. س. بروبيكر: مرجع سابق، ص١٨٨.

(٣٩) فيليب. هـ. فينكس: مكرجع سابق، ص٤٤٠.

(40)- Jane Roland Martin: "A philosophy of Educaction for the year 2000" J.Phi-Delta Kappan, vol.76, No.5. January, 1995.p.357.

(٤١) فيليب . هـ. فينكس: مرجع سابق، ص٤٤١ .

(٤٢) عادل العوا: الأخلاق والحضارة، مطبوعات جامعة دمشق، دمشق، ١٩٨٩، ص٤٩ .

(43) A.F.Peter: OP.cit.P.55.

(٤٤) فيليب . هـ. فينكس: مرجع سابق، ص٤٤٢ .

(٤٥) المرجع السابق: ص٤٤٣ .

(٤٦) المرجع السابق نفسه: ص٤٤٣ .

(47) J.M.Fisher: "Responsibility and control" J.of Philosoph, Vol.79, spring, 1982, p.26.

(٤٨) عادل العوا: الأخلاق والحضارة، مرجع سابق، ص٥٧ .

(٤٩) المرجع السابق: ص٥٧ .

(٥٠) أنطون رحمة: التربية العامة، مطبعة رياض، دمشق، ١٩٨٤، ص٥٤ .

(٥١) المرجع السابق: ص٣٧ .

(٥٢) روجر ستروجان: هل نستطيع تعلم الأخلاق للأطفال؟ ترجمة عبد الحميد عبد التواب شيحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص٣٨ .

(٥٣) إيغوركون: معجم علم الأخلاق، ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٤، ص١٨ .

(٥٤) راجع:

- المرجع السابق، ص ص ١٨-٢١ .

- المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦، ص ص ١٣-١٥ .

- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ص ٤٩-٥٢ .

(٥٥) روجر ستروجان: مرجع سابق، ص٤٢ .

(٥٦) المرجع السابق: ص٤٣ .

(٥٧) زكريا ابراهيم: كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢، ص١٤٢ .

(٥٨) روجر ستروجان: مرجع سابق، ص ص ٤٧-٤٨ .

(٥٩) المرجع السابق: ص٤٨ .

(60) P.H.Hirst: P[. cit. P.106.

(٦١) روجر ستروجان: مرجع سابق، ص٧٧ .

(٦٢) ايغوركون: مرجع سابق، ص٣٠١.

(٦٣) عادل العوا: بحوث أخلاقية، مرجع سابق، ص٦٤.

(٦٤) عادل العوا: الفلسفة الأخلاقية، مطبعة ابن حيان، دمشق، ١٩٨٨، ص٢٩.

(٦٥) أميل دوركهايم: التربية الأخلاقية، ترجمة السيد محمد بدوي، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص٦٥.

(٦٦) روجر ستروجان: مرجع سابق، ص ص ٧٨-٧٩.

(٦٧) المرجع السابق: ص ص ٧٩-٨٠.

(68) P.H.Hirst: OP.cit.P.33.

(٦٩) عادل العوا: بحوث أخلاقية، مرجع سابق، ص٩٢.

(٧٠) روجر ستروجان: مرجع سابق، ص ص ٨٢-٨٣.

(٧١) موريس شربل: التطور المعرفي عند جان بياجيه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وبيروت، ١٩٨٦، ص٢٠١.

(٧٢) زكريا ابراهيم: المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩.

* * *

الحرية والابداع

محي الدين صبحي*

-١-

الحرية والابداع

يعرف أبو حيان التوحيدي الحرية بأنها «ارادة تقدمتها روية مع تمييز»[(١)] فالتعريف العربي للحرية يقرنها بالتفكير في شيء وتمييزه عن غيره ثم اختياره.

والحرية في علم النفس: القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لتأثير قوى باطنة سواء أكانت البواعث أم الدوافع[(٢)].

* محي الدين صبحي: أديب وباحث من سورية، يهتم بالدراسات الأدبية والنقد الأدبي. له عدة مؤلفات في مجال الأدب. آخرها: «الشعر طقس حضارة».

فالحرية النفسية أو الداخلية هي التعالي على الأهواء والمغريات بغية تحقيق هدف أسمى منها.

أما الحرية في القانون: فهي القدرة على تحقيق فعل أو الامتناع عنه دون خضوع لأي ضغط خارجي[٣] فالحرية في القانون تقابل الضرورة والقسر أو الاكراه. والجامع بين هذه التعريفات ارادة الفعل عن قصد وروية، والتعالي عن الأهواء السريعة العابرة، والتخلص من حكم الضرورة لبلوغ مستوى تتحقق عنده الارادة الذاتية بفعل يمليه التدبر ويؤدي إلى الشعور بالسمو والتعالي عن الضرورات الداخلية والخارجية. فالفعل الحر فعل فريد يعتمد على القصد الواعي الناتج عن التفكير وعن التأمل الشعوري الواعي منه وغير الواعي، كما أن نتائجه فريدة لأنها تتجاوز مكوناته الأولى من قصد وثقافة وخبرة ومقارنة توصل إلى فعل متميز عما سبقه وقائم بذاته أي يدل على صاحبه وينفصل عنه في آن. وهذه كلها صفات الابداع في العمل الفني.

فالابداع لغة: إحداث شيء على غير مثال سبق. وفي علم النفس: القدرة على ابتكار حلول جديدة يتقبلها المجتمع لمشكلة قائمة.

تتألف القدرة على الابتكار في التفكير الابداعي المغاير والمغيّر من العناصر التالية:

١- **الأصالة**: وهي تقديم استجابات غير مألوفة لمنبهات مألوفة، واجراء ارتباطات وتداعيات بعيدة بين أفكار شائعة. إنها الخروج على الحلول التقليدية.

٢- **المرونة**: القدرة على التغيير والمواجهة وتعديل المواقف وتحسس نقاط الضعف حسب ما تقتضي اعادة التنظيم.

٣- **الطلاقة**: إذا كانت الأصالة هي الجدة في الكيف فالطلاقة هي كثرة الحلول الابداعية والأفكار الأصيلة.

٤- **الحساسية للمشكلات**: المبدع هو الذي يتحسس مظاهر النقص والقصور في أداء المجتمع العملي والنظري، ثم يقترح بدائل مبدعة.

٥- التمسك بالاتجاه: فالابداع ليس ارتجالاً أو وميضاً عابراً نستريح بعده، وإنما هو خلاصة الاختصاص والثقافة العامة واحتضان المشكلات الفنية الكبرى طيلة الحياة، ثم المثابرة والدأب وتقليب الأمور على كل الوجوه الممكنة. لأن العملية الابداعية في حل المشكلات تمر بأربع مراحل: الإعداد الواعي ثم الكمون، وانكشاف الحل كلياً ثم التحقق منه. إن الادراك الإبداعي يتصف بالقدرة الشديدة على الاختيار من بين المنبهات والمواقف والخبرات التي تعرض له. والاختيار دليل على وجود هدف مسبق وارادة توجه الفنان نحو الهدف، وتركز اهتمامه عليه. وهذا التركز هو ما سماه أبو حيان بالروية، وهي النشاط العقلي الذي تتآزر في أدائه كل الملكات.

٦- التبصر أوثقابة النظر: وهي القدرة على اختراق الحجب التقليدية لارتياد مناطق مجهولة من المعرفة الانسانية واقتحام الظاهر توصلاً إلى الباطن [٤]. إنه التوق إلى الانتشار والتمدد والتطور والنضج باتجاه التعبير عن كل قدراتنا البشرية إلى المدى الذي يجعل ذلك معززاً لوجود الانسان وازدهاره. فالانسان ليس كائناً جاهزاً، لذلك سيظل في جوهره ما يفعله بنفسه ولنفسه. الانسان يكوّن نفسه باختياراته وبقدرته على انتزاع النشوة من خلال الاحساس العميق بالحياة، والتوصل إلى الالهام من خلال المعرفة، والمبدعون هم الذين يهبون حياتهم كلها لقضية واحدة علمية أو أدبية أو اجتماعية بدافع توق مجرد للابداع وحبّ مشخص لمجتمعهم وأمتهم واخلاص للحقيقة حيثما كانت ونشدان للكمال أنى أتى.

يتحدث الفيلسوف النفساني إريك فروم عن «الانتماء المنتج Productive Orientation» لدى الفرد المبدع فيقول إن هذا الانتماء يعتمد على نوع العلاقات التي يقيمها المرء مع العالم الخارجي، وأهم هذه العلاقات الحب. فالحب اتحاد مع شيء خارج الذات، وهو خبرة تتضمن الانفصال والاتصال، والعزلة والتكامل والمشاركة. يعبر الانتماء المنتج عن نفسه من خلال التفكير الذي هو محاولة للامساك بالعالم من خلال العقل، ومن خلال الفعل حيث يكون للفن والحرفية أهميتهما الكبيرة [٥]. فالشخصية

المبدعة تمر بخبرتي الحاجة للكفاءة والحاجة للجدة أكثر من أي دافع آخر فان سادت الحاجة للكفاءة اتجه الفرد نحو الحرفية أكثر من الابتكار، وإن تغلبت الحاجة للجدة اهتم المرء بالابتكار أكثر من الحرفية، أما إذا تساوى الدافعان فيكون المبدع آنذاك معلماً كبيراً.

-٢-

الشاعر الرائي

أعتقد أن التماثل بين الفعل الحر والفعل المبتكر أظهر من أن يحتاج إلى مزيد من البراهين، فمن خلال التحليلات اتضح اشتراك الفعلين في كثير من العناصر والخصائص بحيث يمكن القول بأن الابداع حرية أو أن الحرية ابداع دون أن نقع في تلاعب بالألفاظ. وبما أن الشعر إبداع فهو فعل حرية وابتكار ولكن السؤال هو كيف يفعل الشعر فينا فعله، فيحملنا من سورة الطرب إلى رحاب الكشف وافاق الحرية؟

يشترك الشعر مع بقية الفنون بأنه حدس تعبيري أي: الفعل الخيالي الأولي للتشخيص أو التشكيل الفردي والحدس هو سورة المشاعر التي تستحلب في لا وعي المشاعر خلال حياته العملية، وليس هو الشعور المسفوح والمعروض للجمهور. إنما هو الشعور الذي انفصل عن ذات صاحبه واتخذ شكلاً موضوعياً شكل قصة أو حادثة. في سلسلة من الصور. فالحدس التعبيري هو الشعور المموضع، المجسد، والقابل للمعرفة عبر الفعل اللغوي للقصيدة. يقول كروتشه إننا نجد في الشعر أن «الشعور أجمعه انقلب إلى صور إلى، هذه العقدة من الصور فهو شعور خاضع للتأمل ومحلل ومتعال. ومن ثم فلا يجوز أن يدعى الشعر شعوراً ولا صوراً ولا حاصلاً لهما، إنما الشعر «تأمل الشعور» أو «حدس غنائي» أو - وهو نفس الشيء - «حدس محض». محض، أي خال من كل دلالة تاريخية ونقدية لحقيقة الصور التي نسج منها، أو لانعدام حقيقتها. كما أنه يشمل نبض الحياة الصافي في مثاليته الخاصة.

«فالغنائية ليست تدفقاً بلا نهاية، ليست صراخاً ولا نشيجاً، إنها موضعة ترى بها الذات نفسها على مسرح، وتحيل نفسها إلى قصة، كما أنها

تسرح نفسها. هذه الروح الغنائية تصوغ الشعر في كل من الملحمة والمسرحية، ثم لا نفرقهما عن الشعر الغنائي إلا بعلامات خارجية»[٦].

فالشعور الموضع هو. مضمون الشعر، كما أن اعطاء المضمون الشعوري شكلاً فنياً هو اضفاء طابع الشمول عليه لأن «أفكار الحياة وأفعالها وانفعالاتها، حين تتسامى لتصبح مادة شعر، لا تبقى الأفكار التي تصدر الحكم، والخير والشر أو اللذة والألم مما عايناه، أو قمنا به. لا يعود هو ذاته. كل ذلك يغدو الآن عواطف ومشاعر خففت وهدئت على الفور، ثم انقلبت في المخيلة. هذا هو سحر الشعر: وحدة الهدف والاضطراب، وحدة الدافع العاطفي مع العقل الذي يسطير بالتأمل والتفكير. إن هذا انتصار للتأمل، لكنه انتصار ما تزال تهزه المعركة السابقة»[٧].

ولذلك كان يعتقد شلي أن

«الشعر سجل لأفضل وأسعد اللحظات عند أسعد وأفضل العقول»، ويتابع في «دفاعه عن الشعر»: «الشعراء هم مفسرو الالهام الذي لا يدرك، وهم مرآة الظلال العملاقة التي يلقيها المستقبل على الحاضر».

أي أن الشعراء هم مشرعو المستقبل. فكيف يتأتى لهم ذلك؟ إن هذا يعود بنا إلى عصور سحيقة كانت ترى الشاعر. إما مجذوباً أو ملهماً، وفي الحالتين يكون مخلوقاً متمايزاً عن البشر. وقد عكس أفلاطون هذا الخلاف في محاورة أيون، إذ يقول على لسان سقراط إن الشعراء ورواتهم ينطقون بما ينطقون عن طريق ناموس إلهي:

«ذلك لأن الشاعر شيء منور مجنح مقدس، وليس فيه ابتكار إلى ان يوحى إليه. ويغيب عن حواسه، ويخرج عن عقله: وحين لا يبلغ مثل هذه الحالة يكون عاجزاً فاقداً القدرة على لفظ نبوءاته».

وقد طرح رامبو قضية الشاعر الرائي على الحركة الرمزية التي تبنتها من خلال عقيدتها بمحسوسية الكلمات والإيحاء والإيماء والاستحضار الشعائري للشيء الغائب بموسيقى الكلمات، حيث تتبخر اللغة ثم يعاد امتصاصها بالنغم. بذلك تشوش حواس المتلقي ويغيب عن وعيه، فيصبح في مثل حالة الشاعر إبان لحظة الالهام.

وقد تبنى مفكرون مختلفو المشارب قضية رسالة الشعر الرؤوية وقدرة الشاعر المتنبيء، فنقرأ لتوماس كارليل عن موت غوته :

الشاعر الحق، هو الآن، كما كان من قديم الزمان : الرائي الذي تمتلك عينه موهبة تبين سر الاله في الكون، وتحل ألغاز بعض سطور الكتابة الأرضية فيه . ونحن ما نزال نستطيع أن ندعوه (الرائي) لأنه يرى في أعظم هذه الأسرار (السر المكشوف)، والأشياء الخفية وقد غدت واضحة، وكيف أن المستقبل ليس إلا طوراً من أطوار الحاضر (وكلاهما مغروس في الأبدية) لذلك فان كلماته في حقيقتها نبوئية، فما يقوله سوف يحدث (الأعمال الكاملة - موت غوته)

يتفاوت التعليل العلمي المعاصر لقدرة الشاعر الرؤوية بين علم النفس الفردي وعلم النفس التحليلي. ريتشاردز يعتبر الشاعر أكثر وعياً من الانسان العادي، وخاصة في لحظة الابداع، فمساحة الوعي عند الشاعر - إن صح التعبير - أكبر من مساحته عند الإنسان العادي :

«فمثلاً قد يبدو لنا أن الحمام الذي يحلق فوق ميدان الطرف الأغر لاعلاقة له بلون الماء في الأحواض أو بلهجة صوت المتكلم أو بمدلول ملاحظاته، فنحن لا نستطيع أن نسيطر إلا على حقل محدود من المنبهات بينما نغفل عن المنبهات الأخرى. لكن الفنان لا يصنع ذلك، وفي مقدوره أن يسيطر على رقعة كبيرة من المنبهات إذا كان بحاجة إلى ذلك» [٨].

سعة الوعي وحدّة التوتر وكثافة الخبرة ورهافة الاحساس تساعد الشاعر على خلق تزامن حسي Synaethesis . وهو انسجام دوافعنا وتوازنها . وربما كان ذلك من العوامل التي تدفع وعي الشاعر نحو المستقبل والتفكير الرؤوي . إذ بما أن القصيدة مصهر للتفكير والشعور فان قيمة الشعر تكمن في توحيد المتناقضات والتأليف بين المتنافرات، كما يقول البلاغي عبد القاهر الجرجاني . لكن تأليف المتناقضات يقتضي اطلاق العنان لكل دوافعنا النفسية دفعة واحدة بتنسيق لا يفرض الكبت على أي منها، وتلاؤم يحفظ حرية الحركة لكل دافع . حرّية الدوافع هذه تميز تجربتنا في التزامن الحسي عند

قراءة الشعر ، حيث تنتهي التجربة وقد اعترانا شعور بالصفاء والحرية والتحكم في النفس والتأهب والتحفز ، فيتراءى لنا أننا ننظر في قلب الأشياء وتخففنا من قيود الحياة العملية وألقينا عن كاهلنا عبء الوجود . وقد أطلق كانت على هذا الشعور اسم «التنزه – disinterestedness وعرفه بأنه هدفية دون هدف على اعتبار أنه ليس غائية تقصد نحو هدف محدد بطريقة عملية وتملكية ، وإنما هو شعور بالاتحاد وبالتفاعل المتناغم بين الاحساس والفكر ، فهو تحرر كامل من الضرورة العلمية والنفعية . وبالتالي يقول كانت في «نقد الحكم» : «فهو ينتمي إلى شروط للحرية فوق الحواس» . وسواء اعتبرنا التنزه والتزامن الحسي شيئاً واحداً أو أمرين مختلفين ، فان الشعر عن طريقهما يفتح للشاعر حجب الغيب ويحرر القارىء من قيوده النفسية ويضعه في جو من الحرية فوق الحواس .

-٣-

الفن والنموذج البدئي

علم النفس التحليلي يعالج الشاعر الرائي والمتنبىء بطريقة مختلفة تماماً . فكارل يونغ يفترض للنفس الانسانية أساساً عميقاً يتوسط بين الوعي واللاوعي الفرديين ، وبين الوظائف الفيزيولوجية للجسد . هذا الأساس العميق مكون من «ثقل كل تجربة كونية في كل زمن . . . صورة الكون التي ما زالت قيد التكوين منذ عصور لا تذكر» فهو لا يضم فقط «غرائز المرحلة الحيوانية ، بل كل تلك الفروق الحضارية التي تخلفت آثارها في الذاكرة الناقلة» . وهو يسمى هذا الأساس النفسي اللاوعي الجمعي ، وهو قاع المحيط الذي تترسب فيه تجارب الحياة منذ أن وجدت حياة . هذه الرواسب تتبدى« للفرد على شكل صور . وبذلك يكون اللاوعي الجمعي «هو الطاقة الحياتية التي تولّد بتحركها العفوي ، للتعبير عن نفسها ، شخصية البطل في الأسطورة والخرافة والشخصيات المشابهة التي قد تضغى على الوعي الشخصي إذا ظهرت في الأوهام الفردية»[٩] .

وبما أن هذه الشخصيات الأسطورية تتبدى للوعي كأنماط ثقافية متكونة في اللا شعور الجمعي فان يونغ يرجعها إلى «ذلك الإرث الاجتماعي

في المعاني المختزنة في التجربة الجمعية للعرق». ولهذا فان لكل عرق أساطيره التي تتكون بحسب تجربته الأزلية مع الطبيعة والآقوام المجاورة. يرى يونغ أن النماذج البدئية في الشعر تحمل إلينا أصداء التجربة العرقية فتمتعنا بالاستجابة إلى ذلك «الإرث الاجتماعي من المعاني المختزنة في اللغة التي انحدرت إلينا من أسلافنا. وهذا الإرث يعيد إلى الفعالية امكانات طبيعتنا الموروثة»[١٠].

إن النموذج البدئي شكل، قد يكون انساناً مثل ادم أو إلهاً يرمز إلى جوانب معينة مثل بروميثوس وسيزيف أو وضعاً اجتماعياً كطقوس الزواج والموت والولادة، أو حالة مثل المرأة الغاوية التي ظهرت في أساطير الفراعنة قبل خمسة آلاف عام في حكاية الشقيقين ثم انحدرت في الكتب المقدسة باسم زليخا، وما زالت تطل في الروايات والأفلام. بذلك تكون النماذج البدئية مضمون الأدب.

يقول يونغ إن النموذج البدئي «يكرر نفسه على مدى التاريخ حيثما تجلى الخيال الخالق بحرية» وبالتالي فإننا حين نواجهه نشعر بانفعال غريب. بكشف يوصلنا بأصولنا العرقية والبشرية:

«تتميز اللحظة التي يظهر فيها الوضع الأسطوري دائماً بكثافة انفعالية غريبة، فكأن فينا أوتاراً قد مست لم تكن تتردد [أنغامها] من قبل، أو كأن قوى فينا كانت حبيسة وانطلقت، لم نكن نحلم بوجودها».

مصدر الانفراج عند ملاقاة النموذج البدئي في الشعر أن النموذج البدئي يقدم إلينا ظرفاً نتلاءم معه بسرعة، في حين حياتنا العادية تسبب أنواعاً من صعوبة التكيف: «فلا عجب إذن أنه حين يطرأ وضع نموذجي نشعر فجأة بانفراج غير عادي، كأننا في بحران أو تحت سيطرة قوة خارقة. إبان مثل تلك اللحظات لا نبقى أفراداً، بل نغدو عرقاً».

فإذا كانت وظيفة الفن تحريرنا من ذاتنا الفردية واعادة دمجنا بالتجربة الوجودية للعرق، فان وظيفة الفنان اكتشاف النماذج البدئية واعادة تشكيلها وفقاً لأعراف الفن في عصره لسد النقص الذي يراه في حياة أمته وتوجيهها نحو مستقبل يحقق ذاتها وانسانيتها معاً:

«ان العملية الابداعية، بقدر ما نستطيع تقصيها، تتألف من احياء لاواع للنموذج البدئي ومن تطوير وتشكيل لهذه الصورة حتى يتم انجاز العمل. أن تشكيل الصورة الأولية، كما يتم، لهو ترجمة إلى لغة الحاضر التي تجعل بامكان كل انسان أن يجد مرة أخرى أعمق ينابيع الحياة التي، لولا الفن، لا نغلقت دونه. وها هنا تكمن الأهمية الاجتماعية للفن، فهو يعمل على الدوام في صقل روح العصر، لأنه يلد تلك الأشكال التي يحتاج إليها العصر أشد الحاجة.

« . . . إن النقص النسبي في قدرة الفنان على التكيف يغدو مكسبه الحقيقي، لأن هذا النقص يمكّنه أن يظل يتنكب السبل المطروقة ويفضل أن يطارد توقه فيجد أموراً يحرم منها الآخرون دون أن يلاحظوها.

«لذلك. . . فان الفن يمثل عملية تقويم ذاتي للعقل في حياة الأمم والدهور»[١١].

وقد لخص إيليوت نظرية يونغ وطورها بجملة واحدة فقال في مقالته «التراث والموهبة الفردية»: «إن الشاعر أكثر معاصريه حداثة وأشدهم قدرة للانفتاح على طفولة العرق». أي أن نفس الشاعر مفتوحة من اتجاهين: نحو طفولة العرق. ونحو مستقبل الأمة بطرح رؤيا عن الحياة أصلح وأفضل مما هو موجود.

– ٤ –

الجميل والجليل:

ثمة طريقة أخرى يحررنا بها الشعر من إسار اليومي العابر والنظرة العملية التملكية، تضاف إلى التنزه، والتزامن الحسي والتكامل مع العرق. هذه الطريقة هي من أعظم الآثار التربوية للفن. وهي أنه يطبع مشاعرنا على حب النظام والاقتصاد والدقة والضبط والوضوح والكمال. وهي صفات يمتاز بها كل عمل فني عظيم يحمل رؤيا عن حياة حرة شجاعة.

إن قبح العالم وفوضاه يشكلان تحدياً للفنان، والفنان ليس متلقياً سلبياً للجمال الذي يجده متأصلاً في الطبيعة. الجمال ليس موجوداً: إنه من صنع الشاعر الذي يفرضه بارادته فرضاً، وبذلك ينتصر على الفوضى. ففي الجمال تندحر التناقضات، وتبدي أرفع اشارات القوة نفسها في دحر المتناقضات. الفنان يبدع بدافع من الفرح والقوة، وليس بدافع من الضعف. وأكثر الفنانين

اقناعاً هم بالضبط أولئك الذين يجعلون التآلف يأتي من أي تنافر. الشاعر العظيم قادر على الاعتراف بصفة الوجود الرهيبة والتي هي دائماً موضع تساؤل، وذلك مع استمراره في التأكيد على حلاوة الحياة. ويبدو المتنبي في القصيدة التالية متفقاً مع رأي نيتشه في «أن أعظم حالات اجابة الوجود بنعم، يمكن تصورها على أنها حالة لا تستثنى منها أعظم الآلام».

لنستمع إلى المتنبي وهو يطرح هذه المشكلة بالذات:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا   وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا بغُصة كلُّهم منه   وان سر بعضهم، أحيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه   ولكن تكدر الاحسانا
وكأنا لم يَرضَ فينا بريب   الدهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قناة   ركب المرء في القناة سنانا
ومراد النفوس أصغر من أن   نتعادى فيه، وأن نتفانى
غير أن الفتى يلاقي المنايا   كالحات، ولا يلاقي الهوانا
ولو أن الحياة تبقى لحي   لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد   فمن العجز أن تكون جبانا
كل مالم يكن، من الصعب في الأنفس   سهل فيها إذا هو كانا

فالانسان يحب الحياة ويلقى مع المسرات الصغيرة مكائد ومتاعب يجابهها بثبات وعزيمة دون أن يكدر نفسه النقية بالعدواة والبغضاء في سبيل مآربه. أما إذا أهين في كرامته فعندئذ تهون الحياة ويعذب الموت، إذ لا مجال للتهيب والموت أمر محتم. ثم إن الموت صعب ما دام لم يحدث، فإذا حدث هان. هذا هو الموقف الكريم من الحياة: فهي حلوة إلا مع الذل. وللمتنبي في هذا المجال أشعار وتأملات استرسل بها كل مع طبعه في التأليف بين الأضداد، فأبدع ما شاء، أذكرلكم منها بقوله:

أظمتني الدنيا فلما جئتها

مستسقياً، مطرت علي مصائبا

وقوله :

أغالب فيكَ الشوق، والشوق أغلب
وأعجبُ من ذا الهجر، والوصل أعجب

وقوله :

لعينيكِ ما يلقى الفؤاد، وما لقي
وللشوق ما لم يبقَ مني. . . وما بقي
وما كنت ممن يدخل العشق قلبه
ولكن من ينظره جفونك يعشق
وبين الرضا والسخط، والقرب والنوى
مجال لدمع المقلة المترقرق
وأحلى الهوى ما شك في الوصل ربه
وفي الهجر، فهو الدهر يرجو ويتقي
ولم أر كالألحاظ يوم رحيلهم بعثن بكل القتل من كان مشفق

فهذه الطريقة في الأداء أبعد وأعمق من أن تحللها لناصفة «الطباق» البلاغية الجامدة، لأن فيها من الحيوية والتفاعل بين عناصرها ما يجعلها طريقة للاحساس بالحياة والنظر إليها وتفسيرها وتصويرها. وهي في العمق منها ساخرة أكثر منها حاملة للمرارة. وهي تنقل إلينا دهشة الشاعر من الطريقة التي تجري بها الأمور، لكنها دهشة دون وجل، فقوة الصياغة تدل على احتقار الشاعر للتركيبات التي لم يفز بها فوزاً مبيناً، كما تظهر اجتراء الشاعر على أن يخضع لهدفه أكثر المواد حراناً «فيعمل إزميله دائماً بأقسى الحجارة»، كما يقول نيتشه في «ارادة القوة» الذي استقينا منه هذا التحليل.

غير أن مظاهر القوة لا تقتصر على الأسلوب النبيل والتأليف الرفيع الجليل والقدرة على صياغة المفهومات العظيمة كالتي تطالعنا في شعر المتنبي. فهناك لحظات من الجلال ترتبط فيها مخيلة الشاعر باللا نهاية فيتجلى لنا وعي الصيرورة في قصيدة تستجمع ماضي الأمة وحاضرها إلا أن العاطفة الملهمة المتقدة تحلق بالصراع التاريخي إلى أجواء من القومية الثائرة، فيتوسع الانفعال ويعرض مجرى المجازات ويعمق إلى أن تستحيل القصيدة

من كابوس في مقبرة التاريخ إلى رؤيا صافية خالصة عن أمة متلاحمة مصممة على تحدي أعدائها وصنع مصيرها.

إنني هنا أتحدث عن جوهرة نفيسة في الشعر الحديث صاغها بدر شاكر السياب حين أعلن المغرب العربي ثورته. وهي عن عربي ميت يصحو في قبره فيقرأ اسمه على شاهدة فيتذكر كيف مات وماتت معه رموز الحضارة العربية، وهذه مقتطفات من المقطع الأول:

قرأت اسمي على صخره
هنا، في وحشة الصحراء
على أجرة حمراء
على قبر.
فكيف يحس انسان يرى قبره؟

تتألف القصيدة من ثلاثة مقاطع، في الأول يقرأ العربي اسمه ويتذكر كيف بادت حضارته واندثرت رموزها، ويذكر أنها كانت مهددة منذ أيام أبرهة:

فنحن جميعنا أموات
أنا ومحمد والله
وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة معفّرة
عليها يكتب اسم محمد والله

فرموز القصيدة هي العربي الميت - الحي والله ومحمد. والقبر هو التاريخ الذي يؤول إليه كل شيء.

في المقطع الثاني يقرأ العزبي اسمه مرة ثانية، ولكن على قبر آخر هو قبر جده أو جد جده. في هذه المرة كان القبر يردد أصداء هتاف «ياوديانانا ثوري». أما الإله العربي فهو هذه المرة «إله الكعبة الجبار» الذي «تدرع أمس في ذي قار»:

إله محمد وإله آبائي من العرب
تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار
وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار

عند نقطة التناقض هذه تتفجر الذاكرة التاريخية العربية بذكرى غزو التتار الذين ملأوا دجلة بالمداد والدم:

أغار من الظلام على قرانا
فأحرقهن، سرب من جراد
كأن مياه دجلة، حيث ولى
تنم عليه بالدم والمداد

وتتوالى ذكريات الغزو الصليبي ثم الاستعمار الأوروبي وأخيراً الاحتلا الصهيوني... فما أعظم هذا الحقد الذي يكنه الغرب على أصالتنا الحضارية.

يتردد فعل القراءة في القصيدة ثلاث مرات، تماماً كما ورد في الأثر عن الرسول. في المرة الأولى يقرأ العربي اسمه متيقناً من موته وموت حضارته، وفي الثانية يقرأ اسمه على قبر جده الأعلى فيتذكر أمجاد أمته من ذي قار إلى ثورة الريف المغربي، يقابلها ذكريات التتار والاستعمار.

في المرة الثالثة قال جبرائيل: اقرأ باسم ربك الذي خلق وأنزلت الرسالة على النبي فبدأ العرب عصر حضارتهم المجيدة.

في المقطع الثالث يقرأ اسمه مرة ثالثة، فيتنفس عالم الأحياء، ويجري الدم فيمنح الأرض العربية معناها وتكتظ الوديان بالرايات العربية وبصيحات الله أكبر:

إنبرٌ من أذان الفجر؟ أم تكبيرةُ الثوار
تعلوا من صياصينا؟
تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا
وهبّ محمد وإلهه العربي والأنصار:
إن إلهنا فينا

هذه هي رؤيا الانبعاث والرسالة. رؤيا التحول من الفرد إلى العرق. فالميت - الحي يقرأ اسمه على كل القبور مصحوباً دائماً باسم محمد والله، فيعزان حين يعز ويذلان حين يذل. ويفسر أستاذنا احسان عباس «إيمان الشاعر بأن إله كل قوم يكون على شاكلتهم» بقوله: «إننا نرى أن الدافع لهذا التصور إنما يمثل غيرة دينية على ما أصاب الشعوب العربية والاسلامية من ضعف شديد، ولهذا ذهب [السياب] في تيار هذه الغيرة المقترنة بروح الثورة يطلب

أن يعيد العرب - كما أعاد عرب المغرب فيهم - محمدا وإلهه العربي»[١٢].

الواقع أن القصيدة تتوقف قليلاً بين عرب المغرب وعرب المشرق، كما شاهدنا، لكن الرؤيا حين تتكامل تشمل الأمة جميعها، بل توحد الأمة كلها بماضيها وحاضرها ونبيها وإلهها: «إن إلهنا فينا».

والحقيقة أن شعر جيل الرواد ينساق كله في هذا الاتجاه فسندباد خليل حاوي وبحاره ودوريشه ليسوا بعيدين عن هذا العربي الذي خرج من قبره، وكذلك الأمر لدى الشعراء التموزيين وغيرهم. سوى أن هذه القصيدة تمتاز - عدا عن كثافتها وشمول لمحاتها - بوحدة عضوية تجعلنا نكاد لا نفرق أجزاءها لكونها تتفرع واحداً عن الآخر لتكون كلاً بديعاً يجعل وحدة الأمة في تاريخها وصراعها وانبعاثها تنضاف إلى ذلك الكل الكامل في شكل القصيدة. فالشعر يطبع في وجداننا محبة الوحدة ونشدانها. يقول أفلوطين «بفضل الوحدة صارت الكائنات كائنات... وأي شيء يمكنه أن يوجد إلا بصفته شيئاً واحداً؟ فالشيء إذا حرم الوحدة يكف عن أن يكون ما هو: فلا جيش بدون وحدة، والجوقة والقطيع يجب أن يكون منهما شيئاً واحداً وحتى البيت والسفينة يتطلبان الوحدة، فالبيت واحد والسفينة واحدة: حين تذهب الوحدة لا يبقى شيء». «التاسوعة ٦».

بهذا المعنى فان الوحدة العربية مطلب جمالي شاعري وميتافيزيقي أيضاً. وقد طرح الشاعر عبد الوهاب البياتي قضية الوحدة العربية تماماً على هذا المستوى الشاعري الميتافيزيقي:

لو جمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة
إذن لقامت بابل المحترقة
تنفض عن أسمالها الرماد
ورف عن الجنائن المعلقة
فراشة وزنبقة
وابتسمت عشتار
وهي على سريرها تداعب القيثار
وعاد أوزيريس

لانطفأت أحزان حادي العيس
ونورت في سبأ بلقيس
وعادت البكاره
لهذه الدنيا التي تضاجع الملوك والحجارة

ولست في حاجة إلى شرح ما في الرموز من اشارات، فبابل طبعاً هي العراق، وعشتار سورية وأوزيريس مصر وبلقيس اليمن والبكاره التي سترجع إلى الدنيا هي ولادة عصر عربي جديد. فالشعر يقدم صورة أسطورية عن الواقع وكلما أغرب كان أبدع، لأن مخيلته تكون أكثر تحرراً من إسار الفكر والغاتية الواعية ولنذكر أخيراً أن الكلمات مادة الشعر، حيث يبقى المعول على حسن السبك وجودة الصياغة وكثرة الماء - كما يقول الجاحظ. ولعل أسرع الشعر تأثيراً هو ما كان صرخة من القلب وصيحة شوق وصبوة إلى لحظة هاربة ورغبة متلهفة. يقول أمين نخلة:

بيني وبينك ما لا تحمل الرسلُ
والشوق أطيب مما تطعم القبلُ
قد هوّن البعد أن الشوق يدركه
والظن من زعمات الوهم، والأمل
أقول للهاتف المشتاق في سحر:
ياماليء الدن دمعاً إنني ثمل
من كان في الحب يسلو بعد صاحبه
معزز الدمع، هذي أدمعي ذلل
حلّت على صور التذكار لي شفة
مبتلة، وهي تحت الورد تشتعل
فم يحف فمي من طيب قبلته
بأحمرٍ من عقيق طعمه عسل
مزودي الريق: أذني فيك سائلة،
أين الفرائد أخت الشهد، والجمل

ومن معيري استجابات لما سألت،
إن كان في الحب لا يُعطى الذي يَسَلْ؟
يا لابس الوشي من نسج الصبا خضراً،
في رونق الغصن: عاش الأخضر الخضل
مداهن المسك إن فَضَّت على حلل،
فإنما لك أنت المسك، والحلل
والخمر والكأس، إن أقبلتَ، أين هما
من مقلتيك، وأين الشعر والغزل

المراجـــع:

١- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، القاهرة ١٩٢٩، ص٣١٤

٢و٣- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، القاهرة ١٩٧٩، ط٣، ص١٧٠

٤- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة ١٩٧٠، ص٣٢٣.

٥- Erich Fromm, The Art of Loving, N. Y, 1950, P. 3.9

٦- مقالة كروتشة في الموسوعة البريطانية ١٩٢٠

٧- محاضرة كروتشة في أوكسفورد «دفاع عن الشعر» ٩٣٣.

و٦و٧ عن: ويمسات وبروكس، النقد الأدبي - تاريخ موجز، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب، دمشق ١٩٧٥، ح٣، ص٧٣٤.

٨- آي. إ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة ١٩٦١. ص٢٤٤.

٩- Maud Bodkin, Arch Typal Patternsin Poetry, Vintage Books, N.Y. 1958. P.19.

١٠- المصدر السابق. ص23

١١- Carl G. Jung, Contribution to Andlitical Psycholoy, London, 1927 "On the Relation of Andlitical Psychology to Poetic Art" PP. 245 -60.

١٢- احسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره. بيروت ١٩٧٨ - ط٤. ص٢٧٠.

العولمة وعودة التاريخ

بقلم: إيما روتشلد
ترجمة: أمل حسن*

كيف سيكون حال مجتمع كوني ليس هو بلداً بعينه، ولا هوية بعينها، لا فرنسية ولا إنكليزية، لا اسبانية ولا برتغالية، لا ايطالية ولا روسية، لا تترية ولا تركية، لا فارسية ولا هندية، لا صينية ولا أمريكية؟ هل سيكون هذه الدول كلها مجتمعة في الوقت نفسه؟

* أمل حسن: باحثة من سورية. ليسانس في الأدب الانجليزي. تعمل في مجال الترجمة.

وما النتائج والاثار المترتبة على عاداته وعلومه، فنونه وشعره، وكيف سيعبر الناس عن المشاعر التي يحسونها في الوقت نفسه ولكن بطرق مختلفة في أمم مختلفة وأجواء مختلفة كذلك؟ وكيف ستجد اللغة هذا النوع من الفوضى والتشوش في مسألة الحاجات والصور؟ وما نوعية هذه اللغة؟ وهل سينتج عن اندماج المجتمعات وانصهارها بعضها ببعضها الآخر لغة كونية واحدة أم ستكون هناك لغة للتعامل والإجراءات تخدم عملية التعامل اليومية بينما كل أمة تتكلم لغتها الخاصة على حدة أو أن الفرد سيفهم لغات مختلفة؟ وهل سيتواجد هذا المجتمع تحت سلطة متشابهة أو قانون واحد؟ وهل سيجد الفرد مكاناً له في هذا العالم الذي أصبح أكبر من حيث القوة الكلية الوجود، وأصغر من حيث التقسيمات الصغيرة للكرة الأرضية التي تتعرض للتلوث في كل مكان! إن كل ما تبقى هو أن نطالب العلم بأن يجد طريقة لتبديل الكواكب.

كاتب هذه الفقرة هو الكاتب والدبلوماسي الفرنسي فرنسوا رينيه شاتوبريان. وقد كتبها في أواخر حياته عام ١٨٤١. إن المستقبل الذي تصوره شاتوبريان هو المستقبل الذي يصوغه العلم والتكنولوجيات الحديثة في مجال النقل والاتصالات. فقد كتب «حين تكتمل الانجازات الطاقة البخارية، جنباً إلى جنب مع الاتصالات البرقية والسكك الحديدية، وتلغى المسافات، حينذاك لن تكون السلع وحدها هي التي ستنقل، بل أيضاً الأفكار التي سيصبح لها أجنحة ذلك أنه حينما تلغى الحواجز المالية والاقتصادية بين شتى الدول. كما يحصل بشكل طبيعي في مقاطعات البلد ذاته، وعندما تميل الدول المختلفة في العلاقات اليومية إلى وحدة البشر أجمع ترى كيف سيكون بالإمكان إحياء الطراز القديم «طراز الانقسام والفصل». ولم تقتصر اهتمامات شاتوبريان على هذه الأمور فقط، لكنها شملت المستقبل السياسي أيضاً. «من الممكن تحمل التفاوت الكبير في الأوضاع الاجتماعية وفي الثروات ما دام ذلك غير مرئي، لكن عندما يصبح هذا التفاوت ملحوظاً فستحصل الضربة القاضية» كما يرى شاتوبريان أن

عملية التوسع والتضخم الحاصلة في الفكر كالتعليم الذي أصبح واقعاً حتمياً لدى كل الطبقات الاجتماعية هي أحد التهديدات الكبرى التي تواجه المجتمع السياسي. والتهديد الآخر عبارة عن «عملية التطور الحاصلة في الطبيعة الوحشية للإنسان» و«التضخم الهائل والتنوع الكبير في الآلات»: «وما الذي ستفعله مع العرق البشري وهو عاطل عن العمل؟».

إذن كان هناك تاريخ فعلي للعولمة وهناك تاريخ لفكر العولمة كظاهره بدون تاريخ، وهذا التاريخ هو نتيجة منطقية للسياسات الحالية، لكن فكرة تاريخ العولمة في بداية الأمر كانت عبارة عن تناقض في المصطلحات أو العبارات وفي العشرين سنة الأخيرة صورت العولمة أو الأممية كحاله معينه للحاضر أو ظاهره بدون ماض، إذ أنها تترافق بالنسبة للمعجبين بها وبخصومها على السواء، مع التكنولوجيات التي لا سابقة لها: شبكة الانترنيت، أسواق رأس المال الدولية، وسائط النقل الأسرع من الصوت أو الفوصوتية، الأخبار السلكية ونقل الرسائل في اللحظة ذاتها عبر مسافات شاسعة. لكن هناك تاريخ للعولمة فعلاً - وهناك تاريخ لفكر العولمة أيضاً كظاهره بدون تاريخ - وهذا التاريخ هو نتيجة منطقية للسياسات الحالية.

إحدى الطرق للنظر إلى العولمة بالمنظار التاريخي لها علاقة بالتاريخ الاجتماعي والاقتصادي للعلاقات الدولية وخصوصاً منها تاريخ الحقبات الزمنية الأولية المتعلقة بالزيادة السريعة الحاصلة في التجارة الدولية، وفي عملية توظيف رأس المال نفسه، وعملية الاتصال، والتأثير كذلك. فقد كانت هناك فترات عدة من هذا النوع خلال الـ ٢٥٠ سنة مضت: حيث يعتبر التعاظم الكبير في عملية توظيف المال وفي التصدير خلال ستينيات القرن التاسع عشر علم ١٨٦٠ ومطلع القرن العشرين أكبر مثالين حين على ذلك. إن لتاريخ هذه الحقب الزمنية المبكرة إضافة إلى المؤسسات التي رافقتها أهمية معاصرة كبرى مع ذلك يجب أن يكون التاريخ الدولي أبعد من تاريخ العلاقات بين الأمم في المجالات المتعلقة بالأمور الدبلوماسية وبالحروب والفتوحات والإمبراطوريات التابعة لها، لأنها أكثر من تاريخ خاص

بعمليات الاستيراد والتصدير. وأكثر من تاريخ قابل للمقارنة، إنه تاريخ العلاقات القائمة بين الأفراد والثقافات وضمناً الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافات عدة مختلفة في الوقت نفسه أو الذين يتنقلون بين هويات مختلفة، ولغات، وحتى قوميات ودول طالبين الإقامة كذلك. ويعتبر التجار والعمال المهاجرون المثال التقليدي لمثل هذه (العالمية التي لا جذور لها».

يفعل التاريخ الاقتصادي، الذي ربما يكون له أهمية معاصرة خاصة، فعله في نهايات الحقب الزمنية التابعة للعولمة. لأن هذه الحقب الزمنية المبكرة بشكل عام أتت على نهايتها بشكل أو بأخر عند الانهيار المفاجىء للعلاقات الاقتصادية الدولية. إن تاريخ النهاية والتاريخ المعكوس للعولمة هو موضوع خيـالي بحـد ذاته. ويمكن دراسـتـه من خـلال النظر إلى التـجـارة وإلى التعريفات، وإلى موضوع الهجرة وإلى السلطات الخاصة بالهجرة، وفي التاريخ المالي، أو في تاريخ المؤسسات الاقتصادية الدولية نفسها. وسياسات الاتحاد المالي الأوروبي خلال الفترة الزمنية الواقعة بين أعوام ١٨٦٥ و١٨٧١ التي هي موضوع الأطروحة الجديدة P.H.D للوسا اينووادي هي مثال على ذلك. حيث لم يكتشف اينووادي بالبحث في الأرشيفات الدولية الفرنسية خططاً مفصلة للبنك الرئيسي الأوروبي المستقبلي فقط بل اكتشف أيضاً مسودة لصيغة التداول الأوروبي الجديد والذي كان اسمه المقترح «أوروبا». وحلل كذلك الضغوطات السياسية والمؤسساتية داخل انكلترة، وفرنسا، وألمانيا التي قادت إلى فشل هذه الوحدة التداولية المبكرة، تقريباً قبل الركود الكبير الحاصل في السبعينات من القرن التاسع عشر (١٨٧٠).

الوجه الثاني لتاريخ العولمة هو تاريخ الأفكار أكثر مما هو تاريخ الحياة الاقتصادية. وليس من السهولة دائماً فصل التاريخ الاقتصادي عن التاريخ الفكري أو تاريخ الفكر الاقتصادي عن أحداث الاقتصاد نفسه. ذلك لأن عملية التمييز عملية غامضة وغير واضحة وخصوصاً ما يتعلق منها بأزمنة التدويل السريعة (أو إعادة التأميم اللاحقة) لأن الكثير من التدويل عبارة عن حالة معينة من الأحداث التي معظمها أيضاً أفكار حول الرغبة في توظيف

المال وتثميره في فرص متباعدة، وشراء بضائع وسلع مختلفة للاتصال والتواصل مع الشعوب الموجودة على مسافات بعيدة. لكن فكرة التدويل بحد ذاتها لها تاريخ خيالي طويل، تاريخ لا يتزامن مع تاريخ مثل هذه الظروف الاقتصادية دائماً، كالمشاركة في المواد المحصورة في الانتاج القومي الدولي. هذا وقد بدأ الفلاسفة السياسيون الذين شاركوا في التطورات المستقبلية في عكس أفكارهم أحياناً على التغير الاقتصادي الدولي والسلطات الدولية والمحلية - أي العلاقة ما بين الحكومة والعولمة - محور الاهتمام السياسي الضاغط في تلك الأيام أيضاً.

من أجل ذلك كتب آدم سميث عام ١٧٧٦ في كتابه ثروة الأمم حول الصعوبات التي واجهت الأمم «التي حاولت فرض ضريبة على الريع الناتج عن الرأسمال أو المخزون» في عالم عاصمته «يمكنها التحرك من مكان إلى اخر، بشكل تستطيع فيه شراء الأرخص وبيع الأغلى». وقال سميث عن السياسات التي لها ضريبة رئيسية: «إن مالك الرأسمال أو المخزون هو مواطن من هذا العالم غير مرتبط بالضرورة ببلد معين أو بدولة محددة، ويمكن أن يكون ميالاً إلى هجر البلاد التي يتعرض فيها لعملية استجواب وتحقيق فظيع أو الخضوع إلى ضريبة مرهقة تدفعه إلى تحريك بضاعته ومخزونه إلى بلد آخر «وقد شرح كذلك سياسة النفقات العسكرية في عالم الأخبار بقوله: يبتعد الناس الذين يعيشون في العاصمة وفي المقاطعات وفي الإمبراطوريات الكبرى عن مشهد أو أحداث، ويخشى معظمهم أية فرصة لحدوث حرب ما، لكنهم يتمتعون براحتهم عن طريق التسلية بقراءة الصحف التي تكتب عن مآثر أساطيلهم وجيوشهم».

صور الفيلسوف الألماني جوهان غوتفريد فون هيردر قبل عامين من ذلك أكثر الأنظمة «تبجحاً» «نظام الاقتصاد» الحديدي كبنية وكتركيب يمكن من خلاله «تدمير ثلاث قارات وتنظيمها وضبطها». حيث يصبح الناس في العالم كله «أكثر قرباً من بعضهم من خلال مجالس البراندي ومن خلال الثروة والغنى وفوق هذا كله من خلال الثقافة التي سيصبحون بفضلها رجالاً

مثلهم مثلنا جيدين وأقوياء وسعداء في الوقت نفسه وستصبح القارات كلها وكل الأمم أيضاً تحت ظلنا أي عندما تهز عاصفة ما غصناً في أوروبا سيرتجف العالم بأسره نتيجة ذلك. «وفي حال اجتمعت الكرة الأرضية كلها بشكل حميمي من خلال أساليب عديدة فالذي سيملك السلطة والآلات سيكون قادراً على تحريك الأمم كلها بحركة بسيطة واحدة منه وبدافع واحد كذلك.

كتب العالم الرياضي والاقتصادي ماري جان انطوان نيكولاس دي كارتيان مركيز الكوندورست في مسألة التغير الحاصلة في الاقتصاد وفي العلاقات المالية الأخرى سنة ١٧٧٦ يقول: إن الناس الذي يعملون ويملكون الأرض التي يصعب عليهم تركها (لارتباطهم بها) لهم الرغبة باسعاد المجتمع ككل وهي بالنسبة إليهم الرغبة الأهم والأعظم، في حين تتقلص هذه الرغبة وتضعف في الطبقات الأخرى لسهولة تغيير بلادهم وتكاد هذه الرغبة تزول تماماً عند صاحب الرأسمال الذي يستطيع بعملية بنكية واحدة وخلال ثانية أن يصبح انكليزياً أو ألمانياً أو روسياً».

علق الاقتصادي الألماني آدم موليير بعد عدة سنوات على العلاقات المالية الدولية بنوع من الرعب والخوف وكتب يقول سنة ١٨٠٩: إن المجتمع يتسع ويقوى نتيجة الصراع الحاصل بين الاقتصاد والطبيعة والكواكب (أي تسخير الطبيعة والكواكب لعولمة الاقتصاد وانتشاره عبر الكون» بحيث يستطيع التاجر اللندني مدّ يده عبر المحيطات لتاجر مثله في مدارس من خلال رسالة أو إعلان مقايضة أو حوالة، ويساعده لشن حرب عظمى ضد الكرة الأرضية كلها».

كان سميث معنياً في عمله الآخر العظيم «نظرية الأفكار الأخلاقية» الذي كتبه عام ١٧٥٩ بالعلاقات الأخلاقية أكثر وبفقدان العلاقات القائمة بين الأفراد في أجزاء مختلفة من العالم. حيث يقارن بين الأسى والحزن الذي يحسه الفرد الذي يعيش في أوروبا حيال فقدان إصبعه الصغيرة مع ما يحسه حيال أخبار تقول (إن إمبراطورية الصين العظمى مثلاً وبأعدادها

الضخمة التي تعرضت لانهيار ودمار مفاجئين بسبب زلزال). يقول سميث إن الفرد الذي سيسمع ذلك سيصدم وسيعبر عن أسفه وحزنه وسيظهر خطر تقلبات الحياة وعدم ثباتها. ويمكنه أن «يدخل ضمن كم هائل من استنتاجات تعتني كلها بالاثار التي يمكن أن تحدثها هذه الكارثة على الاقتصاد في أوروبا وعلى التجارة وعلى مجرى العمل في العالم بشكل عام». ويمكنه أن ينام أيضاً بشكل هادىء ويذهب إلى عمله بشكل طبيعي وكأن شيئاً لم يكن. وإذا أمكنه أن يضحي بإصبعه لإنقاذ ملايين البشر فسيفعل ذلك. لكن أولئك البشر ما يزالون بمعنى ما أقل أهمية بكثير من أصابعنا.

تأثر الناس في أيدنبرغ بأحداث مدارس أوبكينغ، وعرفوا كل شيء يتعلق بهذه الأحداث، وتمحورت ملاحظاتهم بشكل أو بآخر بالسياسة المتعلقة بالأعمية أو العولمة، وعبرت في مجملها عن نوع من الاهتمام بالعلاقات القائمة بين الناس البعيدين، وأحاطت كل حاله على حده - بإمكانات جديدة في عالم الاتصال ووسائل النقل أو بالنفوذ والتأثير، وهاجمت الظرف الذي استطاع من خلاله الناس في برلين أو أيدنبرغ أو لندن أو باريس في نهاية القرن الثامن عشر الحصول على معرفة أوسع وأشمل بأحداث البلاد النائية والقدرة على التأثير عليها. لكن الملاحظات نفسها هاجمت أيضاً وقاومت في كل حالة على حدة الظرف أو الوضع الأكثر عمومية الذي يقول أن أفراداً في كل المجتمعات المدنية لهم علاقات أخلاقية وسياسية واقتصادية مع أفراد آخرين لا يعرفونهم وأفراداً غرباء وأجانب كذلك وأشخاص مغايرين تماماً وبشر بعيدين ومختلفين كل الاختلاف.

عني سميث، مثله مثل كثير من معاصريه بالمشاريع الحكومية الدولية منها والقارية، وكان ناقداً حاداً - على سبيل المثال - «لعمليات الظلم الكبيرة الواقعة على مجموعة الهند الشرقية الإنكليزية الموجودة في البنغال، وفيها تضيق الحكومات الخناق على هذه المجموعة من خلال منحها سيادة تجارية مستقلة سيئة جداً، وتعويضها بتجار سيئين على حد سواء» إلا أنه بالمقابل كان متفائلاً جداً حيال المشاريع أو المواضيع المتعلقة بالوحدة البرلمانية لأمريكا

الشمالية ولبريطانيا العظمى وكان يعتقد أن (بعد أمريكا عن مقر الحكومة) سيطرح بعض المشاكل وسيكون ذلك مؤقتاً في أي حال من الأحوال مثله مثل ما سيرغب به مركز الحكومة بالهجرة عبر الأطلنطي خلال قرن من الزمن حيث يصبح أكبر جزء في الإمبراطورية ازدحاماً وثراء كذلك كان كوندرست مهتماً بمشاريع الحكومة الأوروبية التي تشمل القوانين والدساتير المستقبلية « للجمهوريات الفيدرالية» وقد صور ترتيبات مفصله لصورة الأغلبية المتغيرة للحكومة الكانتونية والفدرالية التي لاءمت قضايا مختلفة ذات أهمية محلية ودولية إضافة على إجراءات ممكن من خلالها لدول متجاورة ومتجانسة حل النزاعات الحاصلة حول المتغيرات الجارية في مجرى نهر ماء أو التغيرات الحاصلة في مسألة حقوق اللجوء واللجوء السياسي.

هذه المشاريع الحكومية الرسمية أدت إلى قيام عدة مؤسسات في المرحلة الأخيرة من تاريخ الأممية إلا أن سياسات القرن الثامن عشر المتعلقة بالتأثير الأممي قد يكون لها أهمية خاصة في عملية تحديث النقاشات حول موضع العولمة وحول الديمقراطية. ذلك لأن العصر الذي انتهى بانتهاء الثورة الفرنسية والحروب النابوليونية كان العصر الذي امتدت فيه حدود الحياة السياسية على الأقل في النظرة العامة وفي الذهنية. وقد كان الفلاسفة السياسيون في إنكلترا وفرنسا يواجهون إمكانية أن يكون للأفراد بشكل حتمي علاقات سياسية داخل بلدانهم الخاصة مع مجموعة من البشر غير معروفة لديهم - مع الغرباء مثلاً -. وقد اقترحت لغة حقوق الإنسان فوق كل هذا (أنه يجب أن يكون هناك علاقات سياسية حتمية بين الأغنياء والفقراء، وبين طبقتين كانتا متماثلتين حتى في أغنى المجتمعات الأوروبية بين المستقلين وغير المستقلين، والمثقفين والجهلة، حاملي المسؤوليات وغير حاملي المسؤوليات، وكان هناك وفقاً لوجهة نظر بعض الفلاسفة السياسيين ومن ضمنهم كوندورست، مفهوم التوسع الآخر في العلاقات السياسية بشكل يشمل النساء والعبيد السابقين الموجودين في المستعمرات والجاليات الفرنسية والإنكليزية.

هذا التنوع في المواضيع السياسية يتعرض إلى نوع جديد من السياسة إذ تطلب السيايات الجمهورية للعصور القديمة في مفاهيم القرن الثامن عشر غير المحدودة أن يكون كل المواطنين من نفس النوعية في ظروف معينة أي أن يكونوا كلهم أحراراً، راشدين، وأن يستطيع المواطنون الذكور، على الأقل أن يكون كل واحد منهم قادرين على تمييز بعضهم بعضاً، كذلك كتب الفيلسوف السياسي شارلزدي مونتيسيكو في موضوع الديمقراطية سنة / ١٧٤٨/ يقول «يجب أن تكون المساواة روح الحكومة». وقال أيضاً: «إن حب الديمقراطية يعني حب المساواة» وأن اللامساواة هي المصدر الرئيس للفوضى وعدم النظام حتى في المجتمعات الأرستقراطية.

أما مفهوم القرن الثامن عشر المتعلق بالسياسات الأكثر شمولية – سياسة العلاقات القائمة بين الناس الذين لا يعرفون بعضهم البعض والذين هم غير متساوين – فقد كان يتعارض ببساطة مع الحكومة الجمهورية بالنسبة للكثير من المنظرين السياسيين، من غير قدرة على تخيل أو تصور المساواة نفسها في مجتمع كبير ومتنوع على الأقل. وكما كتب الاقتصادي السياسي توماس مالتوس سنة / ١٧٩٨/ في مقالته حول «مبدأ الشعب»: «تظهر الطبقة الفقيرة العاملة دائماً، إذا استعملنا التعبير الشعبي للكلمة، وكأنها تعيش من اليد إلى الفم، وحاضرها هو محور اهتمامها كله وهي نادراً ما تفكر بالمستقبل». فالفقراء بالنسبة لرجل الدولة الفرنسية جاك نيكر «مرتبطون بالمجتمع عن طريق آلامهم وأوجاعهم فقط ولا يرون في كل ما هو موجود في هذا الفضاء الكبير المعروف باسم المستقبل أبعد من الغد».

إن إمكانية أو استحالة المساواة في ظل مثل هذه الظروف موضع اهتمام سياسي كبير حيث كان الهم الأكبر لمؤيدي ومناصري الإصلاح السياسي في الفترة الزمنية التي سبقت الثورة الفرنسية منحصراً في العلاقات المتغيرة القائمة بين اللامساواة الاجتماعية – اللامساواة في الأوضاع المختلفة – اللامساواة الاقتصادية، اللامساواة السياسية، اللامساواة المدنية – عدم المساواة في الحقوق، وعدم المساواة في التعليم وفي التدريس أو في حركة

التنوير الفلسفية لقد كتب كوندورست عام / ١٧٨٦/ يقول: «إن مشهد المساواة الذي يسود الولايات المتحدة والذي تأكدت أو ثبتت سلامته ورفاهه سيكون مفيداً جداً لأوروبا، فالحقوق بالنسبة لهؤلاء المواطنين الموجودين في الأمة الجديدة تعني أمان الفرد نفسه وأمان ملكيته أيضاً - ومثل هذه الحقوق في مجتمع تسوده اللامساواة الاقتصادية البالغة تكون في خطر دائم. حيث تكون هناك دائرة فاسدة ورديئة أخلاقياً تقود اللامساواة الاقتصادية فيها إلى اللامساواة الاجتماعية ومن ثم إلى اللامساواة المدنية، كما تكون هناك دائرة مستقيمة أخلاقياً تقود المساواة السياسية والمدنية من خلالها إلى تقلص تدريجي في اللامساواة الاقتصادية. وكتب كوندورست كذلك حول الأمريكيين يقول: «عليهم تبني نظام حرية التجارة فوراً، وإذا لم يحدث ذلك فلن يكون ممكناً منع اللامساواة في الثروات من أن تتحقق وتنجز وبذلك لن يكون منع اللامساواة الاجتماعية بمقدور القوانين الإنفاقية ولا المراقبين، ولا القوانين والدساتير المعقدة ولا حتى كل اختراعات السياسة القديمة.

لقد افترض شكل من أشكال اللامساواة الاجتماعية، أو اللامساواة في الأوضاع، أهمية سياسية في فكر كوندورست هي: اللامساواة في التعليم، أو لا مساواة التنوير. وكما كتب كوندورست قبل الثورة الفرنسية بقليل: «إن الشعب الذي لا يعرف كيف يحب، أو الذي لم يستوعب القوانين المحلية لا بد سيعتمد على الآخرين وعلى المؤسسات الاجتماعية في محاربة هذه اللامساواة قدر الإمكان لأنها تعزز التبعية والإقطاعية». وهكذا كان التعليم عملاً ضرورياً أكثر من كل شيء (لجعل التمتع بالحقوق التي أعطيت للمواطنين عن طريق القانون حقيقة واقعة). وتساءل كوندرست «هل يتمتع المواطن بممارسة حقوقه عندما يكون جاهلاً تماماً لهذه الحقوق وعندما لا يستطيع أن يعرف ما إذا كانت قد انتهكت أم لا؟

على العلاقات السياسية في المجتمع الفرنسي في نهاية القرن الثامن عشر أن تنشأ وتتأسس نتيجة النقاش السياسي العالمي إضافة إلى التأثير السياسي العالمي كذلك على قاعدة ما وصفه أحد نقاد سميث «تجارة عالمية

غير ثابتة تنشر اراء وأفكاراً بالإضافة إلى بضائع وسلع». هذا الهدف من عملية التنوير العالمية كان موضع احتقار وازدراء مستمرين «لقد كانت مقولة إن كل شيء يجب أن يناقش» نعمة هذا العصر وليست نقمته كما يعتقد هؤلاء الأشخاص.

هذا وقد كتب السياسي الإنكليزي ادوارد بورك حول الإصلاحيين في السنوات الأولى من الثورة الفرنسية محذراً يقول: «على الحكومات أن تدرك فوراً النتيجة المهلكة لتدمير الرغبة في التعليم الموجودة لدى بعض البشر والذين لم يخلقوا ليجدوا طريقهم الخاص في متاهة الفكر السياسي والنظرية السياسية». كما انتقد مفهوم النقاش العالمي الذي طرحه المنظرون الثوريون للمساواة السياسية الكاملة الذين يعتقدون أن كل الأطفال يجب أن يتعلموا «تحت شعار القانون المقدس للمساواة» من أجل تبجيل دستورهم السياسي الخاص بهم. وبانتقاده هذا يفرض على مؤيديه نوعاً من التسامح اللامحدود من أجل موضوع اللاحتمية السياسية. ويلخص السياسات العالمية المتنوعة والمتغيرة.

إحدى وجهات النظر العميقة لحركة التنوير في أواخر القرن الثامن عشر تقول: «إن الآراء السياسية يجب أن تستمر في فعل فعلها في المستقبل تماماً كما كانت تفعل في الماضي الحديث. هذا وقد تنبأ التعديل التاسع الذي حصل في دستور الولايات المتحدة بالتوسع الهائل الذي سيحصل في عصر حماية الحقوق الأمر الذي لم يكن معروفاً من قبل واشتهر باسم آخر أي حقوق المستقبل. هذا ومن المهم أيضاً عدم التقليل من أهمية التكنولوجيات الحديثة لعملية الاتصال العالمية والدولية في نهاية القرن العشرين وذلك في مجال التأكيد على التحدي الفلسفي الدائم للتفكير المتعلق بالعلاقات السياسية القائمة بين الناس الذين يختلفون بالفطرة عن بعضهم البعض - رجال ونساء، مواطنين أصليين وغرباء، أغنياء وفقراء ... الخ. أما ما يخص سياسة المسافة البعيدة ووفقاً للمعنى الذي كان يفكر فيه صائغوا الدستور الأمريكي على أنه عامل مهدىء يساهم في تهدئة الخسائر السياسية. فإنها

مختلفة تماماً في عصر التصنيع السريع للسياسة . إلا أن معنى الحتمية للجدة التكنولوجية الكلية - التي ترافقت في بعض الأحيان مع محادثات العولمة نفسها فهو مصدر دائم للسلبية والاستسلام . كما أن لعمليات تحدي التفكير المتعلق بالعلاقات السياسية البناءة مع الغرباء أهمية مستمرة بالنسبة للديمقراطيات المدنية . وهي هامة جداً داخل المجتمعات الديمقراطية نفسها التي تشمل السويد، والمملكة المتحدة، والولايات المتحدة . ولها أهمية عاجلة جداً لدى الوحدة الأوروبية . وهي فوق كل هذا هامة جداً بالنسبة لمفاهيم المجتمعات الدولية المستقبلية وخصوصاً في عصر إعادة التأميم . أو على الأقل في عصر الأممية البطيئة التي تسير الآن قدماً إلى الأمام . لأنها وكما كتب الباحث التاريخي أوزوف تلخص النقاشات المختلفة المتعلقة بالتعليم العام العالمي خلال الثورة الفرنسية، والمساواة ليست شرطاً بل هي إجراء ملائم» .

* * *

الثقافة العلمية للطفل العربي مفهومها، جذورها، آفاقها

د.عبد الله أبو هيف*

أولاً - في مفهومها:

نميز هنا بين الثقافة والثقافة العلمية، والتمييز موجه أصلاً لموضوع العلم في الثقافة، فثمة ثقافة فنية، أو سينمائية أو عسكرية... الخ، وثمة ثقافة علمية أي تتخذ من التثقيف في مجالات العلم مادة لها، والمقصود بالعلم (بمعناه الضيق) الذي ينحصر بالمعرفة المنظمة المبرمجة التي تم التوصل إليها عن طريق البحث العلمي الذي يأخذ بالأسلوب العلمي المبرمج.

* د. عبد الله أبو هيف: أديب وباحث من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب. من مؤلفاته (القصة العربية الحديثة والغرب).

وتتجه خطواته إلى معالجة المشكلات التي يواجهها الإنسان. إنه ينحصر في الأنشطة المنهجية والإبداعية الرامية إلى زيادة حجم المعرفة ورصيدها. ثم يوسع بعضهم مفهوم العلم، ويقول: إن العلم جهد إنساني منظم في محاولة لفهم ما يجري حولنا في العالم (العلوم الطبيعية) امتد فيما بعد لمحاولة فهم ذواتنا (علم النفس) والعلاقة التي تربط بيننا في التجمعات الإنسانية (العلوم الاجتماعية) في إطار من علاقات الأسباب والنتائج.

على أن المعول في فهم العلم هو طبيعته القائمة على التركيبية والدقة والكلية والسببية والوحدة (فهناك علم واحد حول عالم واقعي واحد) ونستدل إلى العلم بالتفكير العلمي أولاً، والتحصيل المعرفي ثانياً. الكشف الموضوعي ثالثاً، إلا أن تقديم تعريف جامع مانع - على حد تعبير المناطقة - ليس مؤكداً، فالمعرفة العلمية هي أحد أنماط المعرفة الإنسانية، والكشف الموضوعي تدعيه الفنون أيضاً، والتفكير العلمي لا يزال موضوع تحديد. لنلاحظ مثلاً أن موضوعات العلم لدى بعضهم تضم الكائنات الحية، والتكنولوجيا والموضوعات العلمية العامة، والفضاء والطبيعة وظواهرها والطاقة ومصادرها والإنسان (جسمه ونشاطه)[1].

وهكذا تكون الثقافة العلمية للأطفال هي مايتحصل للأطفال من ثقافة في مجال العلوم، وفي علم العلوم نفسه، متصلاً بقضية العلم في إطار فلسفة العلم وعلم النفس العلم وعلم اجتماع العلم ومسائل العلم التنظيمية والعملية، وتاريخ العلم. ومجالات العلوم كثيرة، وتطبيقاتها أكثر، وإذا كان، الإلمام بها أو بجوانب منها متعذراً، فإن تبسيطها إلى حد الإخلال بالتكوين المعرفي لايعد مقبولاً، إن الثقافة العلمية بهذا المعنى ليست كمية، بل نوعية يحددها الهدف منها والغايات المنشودة، مثل تنمية الفكر العلمي، واكتساب المعارف والخبرات والمهارات ونظم العمل، وفهم العالم والنفس والمجتمع، والثقافة العلمية أيضاً وظيفية نابعة من حاجة إنسانية واجتماعية ونمائية بالدرجة الأولى، لاغنى عنها للفرد والمجتمع، وتزداد أهميتها كلما قارب المرء أو المجتمع تكوينه وأوغل.

ولما كان البحث معقوداً للثقافة العلمية للأطفال، فإن ثمة اعتبارات لابد من مراعاتها في الخطاب العلمي للأطفال يتعلق بمراحل نموهم وشروط تكوينهم لغوياً وحسياً وحركياً وبيولوجيا، وما يستلزم ذلك من خصائص تتعلق بأنماط المزاج والتفكير والحس والإدراك في التربية والتعليم واستخدام الرموز والأدوار والمواقف والسلوكيات والعلاقات. وهي اعتبارات كنا عالجناها باتساع في كتابنا «أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً» (٢).

ويتحصل الطفل على الثقافة العلمية من خلال: التثقيف (يقرأ، يسمع، يرى) أو التنشيط (يمارس نشاطاً علمياً)، ففي التثقيف يتصل الطفل بالثقافة العلمية من خلال وسائط ثقافة الطفل المتعددة، كالكتاب والصحيفة والتلفاز والمسرح والإذاعة وأساليب اللقاء... الخ، غير أن معضلة الثقافة العلمية للأطفال هي أن هذه الوسائط فقيرة، وبعضها غير موجود على الأقل في ثقافة الطفل العربي حتى نهاية السبعينيات، ويكاد يقتصر الموجود على الكتاب، ولاسيما المترجم منه، لأن سينما الأطفال العربية ماتزال حلماً دونه صعوبات الإنتاج ووعي الحاجة إليه على سبيل المثال.

أما الثقافة العلمية للأطفال في وسائط الإذاعة والمسرح والتلفاز فهي ضعيفة جداً، ولاتكاد تذكر في غالبية هذه الوسائط العربية.

أما التنشيط العلمي للأطفال فميسور أكثر من عمليات التثقيف لدخوله استراتيجية التربية العربية وبرامج المناشط التربوية منذ مطلع السبعينات على وجه الخصوص، وزاد الإقبال على مثال هذا التنشيط مع انتشار الثقافة العملية والحواسيب. على أننا سنخصص المعلوماتية التي داهمت العلوم ومظاهر الحياة والاتصال جميعها منذ مطلع الثمانينيات بزاوية خاصة في بحثنا.

ثانياً - في جذورها:

١ - ليست كل معرفة ثقافة علمية، لأن هناك معرفة روحية، ومعرفة فنية ... الخ والثقافة العلمية تتوجه إلى التثقيف بالعلم مباشرة.

٢ – تختلط الثقافة العلمية بالخرافي والخيال والخارق، وتستند الخرافة إلى معرفة الحكايات والأساطير ومعرفة الماضي، مثلما يقوم الخيال على التنبؤ بالمجهول ومعرفة المستقبل، وثمة الخوارق أو «الفانتازيا»، وهي بناء فكري ملازم لما سبق، في معرفة مايخرق النظام العادي والقوانين المرعية الثبات في الظواهر غير الطبيعية. بينما تستند الثقافة العلمية إلى مادة علمية وأن عرضت في دلالة أو صيغة خيالية كما هو الحال مع أدب الخيال العلمي.

٣ – ثمة حاجة الطفل إلى تبسيط العلوم من جهة، وإلى الدربة التقنية من جهة أخرى، نظراً لإمكانات الطفل وقابليات نمائه، وللتقدم العلمي والتطور التكنولوجي الهائل. ومثله التوكيد على أن التثقيف العلمي مرهون بهذا التقدم والتطور، مثلما يحتاج إلى رغبة الأطفال المنشطة للعلوم، ممايعني استخدام النشاط العلمي في الحياة اليومية للطفل.

٤ – ترتهن الثقافة العلمية بدلالتها، أي مدى تثمير وظائفها التربوية والقيمية والأخلاقية في خدمة المجتمع والإنسان لإسعاف التنمية الاجتماعية والاقتصادية وتنظيم فعالية الفرد.

٥ – ترتبط الثقافة العلمية بالمؤسسات الفاعلة في تحقيق التكون العلمي كالأسرة والتربية المدرسية والمؤسسات غير التقليدية ولاسيما وسائل الإعلام والأجهزة الثقافية. غير أن انتشار المعلوماتية، بما في ذلك مجالاتها عبر «الإنترنت» و «المالتي ميديا» عزز دور الأسرة في تملك الحواسيب الشخصية التي تجعل المعرفة مباشرة في متناول أفراد الأسرة.

٦ – ترتبط الثقافة العلمية بالسياسات العلمية خصوصاً، والسياسات الثقافية عموماً، فيما يتعلق بالتشريعات العلمية ومراكز البحث العلمي، وأوضاع الباحثين والمبدعين والمنتجين العلميين، ومؤسسات الانتشار العلمي وحالة العطاء العلمي، وبالنظر إلى العلم، دور العلم في التنمية والتغيير[٣].

ثالثاً - في حدودها:

يستدعي النظر في حدود الثقافة العلمية أن نبحث النقاط التالية:

أ - علاقة الخصائص النمائية بالثقافة العلمية للأطفال:

ويتجه البحث في هذه العلاقة إلى فحص الخصائص العقلية للطفل في مراحل النمو المختلفة من سن لآخر كالخيال والذكاء والمحاكمة والإدراك والذاكرة وتربية هذه الخصائص لبناء التفكير الموضوعي والنظرة العلمية وتعامل الطفل مع العلم والثقافة ومنتجاتها الهائلة. وكان بياجيه درس النمو العقلي المعرفي للطفل وربطه بالنمو الاجتماعي، وتوقف ملياً عند الملاحظة المنظمة في دراسة النمو الحسي الحركي وتفاعل الطفل مع بيئته ودراسة ردود أفعاله من الأنماط اللفظية إلى التبدلات السلوكية، ولاحظ علماء النفس التربوي أهمية أساسية للنمو المعرفي من خلال نمو مفهوم العدد وعمليات القياس ومفهوم الزمن ومفهوم الحركة والسرعة عند الطفل ونمو قدرة الطفل على إقامة التناظر بين الأشياء [٤].

وتطورت نظريات التعليم كثيراً في تربية الخصائص العقلية والمعرفية، كما عند «جوليان بي روتر» الذي اهتم بطرق التطور في بناء المفاهيم من خلال المستوى الإحساسي الحركي (التصورات المنشطة المرتبطة بحركات الفرد وأحاسيسه)، ومستوى الإحساسات المرئية وذاكرة الصور (التصورات التصويرية والتمثيلية)، ومستوى الكلام والعمليات المنطقية (التصورات الرمزية)[٥].

على أن البحث في هذا المجال واسع ومتشعب، ولكننا عرضنا لفكرة منه، لنستخلص النتائج التالية:

- ضرورة توجيه الثقافة العلمية المناسبة لكل مرحلة من مراحل سن الطفل.
- العناية بعمليات بناء المفاهيم لدى الأطفال والإفادة منها في رفع سوية الثقافة العلمية الموجهة إليهم.
- تنمية القدرات العقلية لدى الأطفال وإكسابهم عادات التعليم وتحصيل المعرفة وزوح الابتكار العلمي.

ب - علاقة الثقافة العلمية بالأدب:

يتميز عصرنا بأنه عصر العلم، فقد تسربت المعرفة العلمية والمنهج العلمي والتنظيم إلى مجالات الفن بعامة والأدب ونقده بخاصة، حتى غدت العلوم جزءاً من حياتنا وأفكارنا، ومكوناً من مكونات التفكير الأدبي والفني، وذلك بتأثير الثورة التقنية والانفجار العلمي وتطوراته العميقة والواسعة. ويتصف الأدب المعاصر بثلاثة اتجاهات مميزة وغالبة عليه بعد الحرب العالمية الثانية، هي: الميل المحسوس عند عديد من الكتاب للبحث عن أسس وثائقية لأعمالها طلباً لمعرفة دقيقة بالحقيقة، حقيقة التاريخ والواقع والتقدم البشري، وتأثير الرواج الخارق للروايات الخيالية العلمية على وجه الخصوص وأدب الخيال العلمي على وجه العموم. ولاشك أن الربط بين الثورة التقنية ورواج هذا الأدب أمر لاجدال فيه. والاهتمام الواضح بالتأمل الفلسفي بالمعنى الذي ينتج أدباً يستغرق في البحث عن المعرفة باستخدام منهاجيات علمية متعددة [٦].

جـ - دور المشرف والمربي في الثقافة العلمية للأطفال:

تعول التربية كثيراً على دور المشرف أو المربي أو المنشط في نشر الثقافة العلمية للأطفال ومثل هذا الدور لايقتصر على المدرسة أو وسائل الاتصال بجماهير الأطفال، بل يتعداه إلى الدور الأساسي والفاعل للأسرة، فلاتكفي الرغبة بالتثقيف العلمي للأطفال لكي يصبح ذلك ناجزاً، إذ على مثل هذا الدور أن يحتاط للمشكلات التربوية الناجمة عن قصور تدريس العلوم، مما يعني التوجه إلى تفعيل عمليات التثقيف العلمي ومناشطه المتعددة، فثمة إقرار بأزمة تدريس العلوم لدى الأنظمة التربوية في الشرق والغرب [٧].

أن المشكلة الأولى تكمن في مستوى إيصال المعرفة العلمية إلى التلميذ وفي الدور الذي تلعبه المعرفة في المجتمع، فلايمر يوم إلا ويزداد فيه التباعد بين العلم الذي يتنامى باستمرار، والعلم الذي ينقله المربون والمعلمون إلى

التلاميذ إلى درجة إن إيصال ٩٧٪ من الدارسين غير المتخصصين في العلوم عن طريق التدريس المنهجي والتبسيط للمعلومات، إنما هي ضرب من المحال والشعارات الكاذبة. أما المشكلة التالية فهي أن تدريس العلوم لم يعد كافياً للتثقيف العلمي بسبب ثورة المعلومات والاتصال التي هي بنت التطور العلمي والتقني مماطرح موضوع الكتاب الإلكتروني عبر المعلوماتية والأقراص المضغطة CD-ROM . . . الخ[٨]. ويتصل تعزز هذا الدور بالبحث عن أساليب ونشاطات علمية يمارسها الأطفال بأنفسهم وربط هذه الأساليب والنشاطات العلمية بالحياة اليومية وتدعيم قابليات تنفيذها بين أوسع جماهير الأطفال . . . الخ.

إن إدخال الراشدين في التثقيف العلمي للأطفال مسؤولية اجتماعية وأخلاقية قبل أن تكون عملاً تربوياً وثقافياً.

رابعاً - في أنواعها:

- هناك ثقافة علمية عن طريق التعليم المنهجي (التربية المدرسية).

- وثقافة علمية عن طريق المؤسسات التعليمية غير التقليدية (المؤسسات التدريبية - الجامعة المفتوحة - الأجهزة التثقيفية العامة - النشاطات اللاصفية - وسائل الاتصال بجماهير الأطفال - المؤسسات الاجتماعية كالأسرة، والسياسة كالمنظمات الشعبية والأهلية والدولة، الحواسيب الشخصية . . . الخ). وينبغي أن تتكامل الثقافة العلمية دون الإخلال بأنواع الثقافات الأخرى، إلا أن الثقافة العلمية تستند إلى أدبها المكتوب الذي يغذي هذه الوسائط والوسائل والمؤسسات ويقدمها الكتاب، ويليه أهمية الصحافة والإذاعة والسينما والمسرح. وأن يتوفر استمرار الاتصال بالثقافة العلمية تثقيفاً وتنشيطاً في البيت والمدرسة والمجتمع، وأن يرتبط ذلك كله بنظم تنشئة علمية موصولة بالتنشئة الاجتماعية، والقومية، وبسلم القيم، ترشيداً لعطاء العلم في تنمية المجتمع وبناء الإنسان.

ويمكننا أن نشير إلى أشكال الثقافة العلمية فيما يلي :

١ - *الأدب العلمي ويتضمن:*

أ - دراسة العلوم، وهو توجه الأطفال إلى دراسة علم بعينه أو أكثر، كالرياضيات أو الفيزياء، أو الفضاء أو الطبيعة أو الحيوان . . . الخ، ويتحقق ذلك من خلال التثقيف المنهجي في المدرسة أو مراكز النشاطات الطفلية من خلال حركة نوادي الأطفال على سبيل المثال، وهي تجارب أثبتت فعاليتها في دول مثل روسيا وألمانيا وأمريكا، فثمة نوادي لأصدقاء الحيوان، أو أصدقاء الطبيعة، أو رواد الفضاء الصغار، أو الجيولوجيين الصغار . . . الخ. ويوجد نظائر مشابهة لذلك في بعض العواصم العربية للراشدين والكبار مثل الجمعية الكونية أو الجيولوجية، ولها أعضاؤها وروادها الذين ينشغلون بتطور هذه العلوم. وكانت بعض الدول قد وجهت عناية مبكرة لدراسة العلوم لدى الناشئة منذ المرحلة الابتدائية كالرياضيات والباليه حين تخصص لهم مدارس خاصة ومنهاج خاص.

ب - تبسيط العلوم، وقد التفت إليه المربون في مطلع هذا القرن مع تزايد العناية بتدريس العلوم. غير أن تبسيط العلوم لايعني تسطيحها، بل تنمية المعرفة العلمية لدى الأطفال، وقد ساعد التطور الهائل في وسائل الإعلام على نجاح اتجاه تبسيط العلوم للأطفال والراشدين معاً. ويدخل في ذلك الجهد المعرفي الذي يبذله واضعو الموسوعات العلمية أو القواميس والمعاجم في مجالات الثقافة العلمية.

١ - *الأدب التعليمي:* وهو أن يكون الأب مطية للتعليم كأن ينظم شاعر قصيدة طويلة لشرح قواعد الإعراب كما في ألفية ابن مالك، أو أن يكتب قصة لشرح الدروس العلمية مثل صناعة الزجاج أو تشغيل بعض الآلات، أو تعليل مباشر لبعض ظواهر الطبيعة أو الجيولوجيا أو الكون أو الحيوان . . الخ.

٢ - *أدب الخيال العلمي:* وهو الأدب الذي يتوسل الخيال في معالجة مادته العلمية واتخذ الفضاء ومجاهيله موضوعاً أساسياً له في القرن التاسع عشر مع الفرنسي جول فرن، والبريطاني هربرت جورج ويلز، وإن كان الكثيرون يرون أن أدب الخيال العلمي بدأ مع الأساطير القديمة ومغامرات العقل الأولى، ولكن أدب الخيال العلمي شهد نضوجه وإنجازاته الكبرى في القرن العشرين.

وفي دراسة الأدب العلمي، أو بحث العلوم أو تبسيطها، رأى بعضهم أن أنماط العلوم سبعة، تشكل المفاهيم العلمية الأساسية للأطفال وهي:

١ - الزمان
٢ - المكان
٣ - التعبير
٤ - التكيف
٥ - التنوع
٦ - الترابط
٧ - الطاقة[٩]

في ضوء هذه المفاهيم يجري شرح وتنظيم معرفة الأطفال العلمية وتدعيمها، لتقديم هذه المعرفة في أساليب شائعة وممتعة ومقبولة من الأطفال يلجأ كتاب العلم إلى الأدب العلمي، حتى سمى بعضهم القصص العلمية الأساطير الحديثة لتأثيرها البالغ ومقدرتها على تغيير ظواهر العالم، ولذيوعها وإقبال الجمهور عليها، لاسيما الأطفال الناشئة، كما في كتاب «القصص العلمية: الأساطير الحديثة»[١٠]، ويوضح الكتاب مضامين القصص العلمية واتجاهاتها على النحو التالي:

١ - *أنموذج الأسطورة:* وهو أكثر النماذج شيوعاً، فكثير من القصص العلمية تدور في مدار الأسطورة الخرافية التي تذكرنا بالأساطير التقليدية القديمة على أنها نوع خاص غير عادي من القصص يتضمن أشياء خارقة، فقد قدم العلم للإنسان أنموذجاً جديداً للكون، فبدأ هذا يستحضر

بمساعدة التكنولوجيا بيئة اصطناعية جديدة هي البيئة التي يعيش فيها الآن. لذلك أخذت القصة العلمية تنسج نوعاً من الأساطير يختلف عن الأساطير التقليدية، على أن العنصر الأساسي فيه هو رسم صورة للمستقبل الحالي الذي نتصوره.

٢ - *أنموذج الرحلات والمغامرات:* ويتصل هذا الأنموذج بالاستكشاف والمستكشفين الذين يستعينون بالعلم والثقافة لحمايتهم من أخطار البيئة الفضائية.

٣ - *أنموذج الأجانب:* حيث المخلوقات الأجنبية الغريبة عن الكوكب الأرضي التي تلتقي بالمخلوقات البشرية، أما على الأرض عند غزوها، أو في عوالمها الخاصة عندما يغزوها البشر، وقد تكون هذه المخلوقات أدنى من الإنسان أو متفوقة عليه أو مسلوبة له.

٤ - *أنموذج العلماء:* ويكون أبطالها عادة من العلماء الذين يخرقون القوانين في سعيهم وراء المعرفة.

٥ - *أنموذج الآلة والإنسان الآلي:* وفيه عرض لمخاطر استخدام الآلة حين تسيطر على الإنسان بدلاً من أن يسيطر عليها الإنسان، وتبدو قصص هذا النموذج قاتمة ضارة بحياة الإنسان ومستقبله.

٦ - *أنموذج الإنسان العضوي والعضوي الآلي:* وهو النموذج الذي يتألف من مواد عضوية بيولوجية، ومشترك مع الإنسان العادي في صفات فيزيولوجية ونفسية واحدة. ويدخل في هذا النموذج الإنسان الآلي العضوي الذي يجمع بين الآلة والعضوية البيولوجية في آن واحد.

٧ - *أنموذج المدينة:* وهو يتناول المدينة من منظورات متعددة، مثل منظار المكان الذي تحل فيه الكوارث البيئية أو الاجتماعية كقصة مدينة يروعها زلزال هائل، أو المنظار التقليدي، وفيه تكون المدينة مركزاً للتجارة والمواصلات والنقل، أو المنظار الرومانسي وتمثل فيه المدينة مرتعاً للفنون

الجميلة وموئلاً للثقافة والعلم والمعرفة، أو المنظار الطوباوي - المثالي الذي تشكل فيه المدينة مركزاً للتطوير الأخلاقي والحضاري.

ثم اتسعت ميادين أدب الخيال العلمي، وعولجت قضاياه المعرفية والاجتماعية والأخلاقية والأيديولوجية، ولعل مراجعة بسيطة لحجم المؤلفات عن أدب الخيال العلمي بالعربية تأليفاً وتعريباً يبين ذلك التطور الكبير في وعي أدب الخيال العلمي وتوطيد مكانته في الثقافة العربية الحديثة[١١].

خامساً - مصادرها ووسائلها:

ومثلما تستند الثقافة العلمية إلى الأدب العلمي وأدب الخيال العلمي، فإن الكتب الإعلامية الموسوعية والمعجمية هي المنطلق لأي ثقافة علمية، لما تحتويه من معارض وعلوم معروضة ضمن خصائص مخاطبة الأطفال مع ضمان العرض الشيق والممتع للمادة المكتوبة، كما هو الحال في الموسوعات ودوائر المعارض والسلاسل العلمية والمفاهيم والقواميس والأدلة، وهي مخصوصة بالأطفال بحسب سنهم ومستوياتهم النمائية.

وهناك مصدر آخر مهم للثقافة العلمية هو التراث العلمي العربي للأطفال ضمن تاريخ العلم والظواهر العلمية وهذا يساعد الطفل على تكوينه العلمي والقومي السليم.

أما التنشيط العلمي فالبحث فيه يطول، لأنه نظري وميداني يتصل بالمعسكرات العلمية والدورات التدريبية، والمدارس التطبيقية، ومراكز الأنشطة، والمعارض، وأساليب اللقاء المختلفة بين الأطفال وغير ذلك، كمعسكرات تعليم الكومبيوتر أو تشغيل أجهزة كهربائية وميكانيكية، وكدورات تدريبية في مجال الرياضيات أو علم الأحياء أو معارض الفضاء والكون . . . الخ. ويعتمد نجاح التنشيط العلمي دائماً على قياس الرأي وسير الانتشار بين الأطفال.

سادساً - في آفاقها:

من أجل رؤية واقعية للثقافة العلمية للأطفال وتطويرها، نشير بوضوح إلى بعض آفاق تطويرها:

أ - أن ترتبط الثقافة العلمية للأطفال بالتنمية الثقافية بشكل عام:

لقد بادرت اليونسكو في مؤتمرها التربوي العام (جنيف ١٩٩٣م) إلى دراسة التنمية الثقافية للأطفال وإيلاءها الأهمية القصوى استجابة لعقد التنمية الثقافية الذي أعلنته الأمم المتحدة منذ نهاية ١٩٨٧م[١٢]. ومن أسف أن استراتيجية التربوية وخططها التنفيذية لا تراعي حاجات هذه التنمية، بما يؤدي التكامل والتنوع ومراعاة الاتجاهات التربوية الحديثة الملبية للثقافة العلمية[١٣].

٢ - تشجيع تربية الإبداع والعطاء العلميين للأطفال:

ويتمثل ذلك بالكشف عن استجابات الأطفال العقلية والمعرفية المستحدثة وتوفير المناخ لسيرورتها في تكوين الأطفال ونمو إبداعهم، وتعزيز الثقة بالنفس والاعتماد على الذات ودقة الملاحظة... الخ، والارتفاع بهذا الابداع إلى مستوى العطاء العلمي. ويكون ذلك بتحفيز المدرسة والجهات المعنية الأخرى نحو أداء مسؤولياتها.

٣ - تنمية الاتجاهات العلمية المبكرة لدى الأطفال:

لقد غدا من العسير على المرء أن يلم بأكثر من اختصاص في مجالات التأليف للأطفال، على أن الدراسات تشير إلى أن سنوات المرحلة الابتدائية الثانية مناسبة للتوجه المبكر للاختصاص العلمي المدعوم بتربية علمية لابد منها[١٤].

٤ - تنمية دور المدارس الخلفية في الثقافة العلمية للأطفال:

وتشمل المدارس الخلقية المؤسسات الثقافية والإعلامية والتربوية والاجتماعية خارج المدرسة، وتستطيع هذه المدارس، بما أدخل عليها من تطور كبير نتيجة التقدم العلمي والتقني، أن تغني الثقافة العلمية للأطفال.

٥ - تشجيع مؤسسات البحث العلمي وتشريعاته وتهيئة لوازمه:

لاشك أن تأسيس مؤسسات البحث العلمي وإصدار التشريعات التي تنمي النشاط العلمي وتشجع الاشتغال بالعلم سيوفر مناخاً عاماً وتربوياً وثقافياً يحفز الأسرة والأطفال إلى الثقافة العلمية للأطفال، وتكوين جماعات علمية بينهم، من شأنها أن تضع أنشطة دورية كالمعارض والمسابقات والمعارض والمختبرات والاختراعات . . . الخ .

٦ -نشر الثقافة العلمية للأطفال بين جماهيرها:

وهو واقع مؤس تفتقر فيه الثقافة العلمية للأطفال أبسط مقومات الانتشار . ونذكر شيئاً حول انتشارها في الكتاب للتعرف ضعف الاهتمام بوسائط الثقافة العلمية للأطفال حتى منتصف الثمانينات عندما بدأ الوعى بثقافة الأطفال العلمية في أكثر من قطر عربي:

أ - في ثقافة الكتاب العلمي للأطفال:

لم تدرس الثقافة العلمية للأطفال في الكتاب حتى منتصف الثمانينات إلا في قطر عربي واحد هو مصر من خلال حلقة دراسية هي «الثقافة العلمية في كتب الأطفال» (القاهرة ١٩٨٤م، وطبعت في كتاب صدر عن الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٨٥) كما أشرنا .

ثم خصصت منظمة طلائع البعث في سورية حلقة بحث بعنوان «الثقافة العلمية للأطفال» في الكتاب وبقية الوسائط الثقافية (السويداء ١٩٨٩م)، وقد طبعت أعمالها في كتاب عام ١٩٩٨م (وألقي في الحلقة ١٦ بحثاً) .

وفي نهاية عام ١٩٩٢م، خصص المؤتمر الثامن عشر للأدباء والكتاب العرب المنعقد في عمان لجنة لأدب الخيال العلمي للأطفال ألقي فيها خمسة عشر بحثاً شارك في كتاباتها أدباء مختصون من مصر والأردن وسورية والعراق وتونس، وقد صدرت في كتاب عام ١٩٩٤م .

ونذكر في هذا المجال وقع كتاب الطفل العلمي في سورية نموذجاً، من خلال حركة نشر الكتاب في سورية لدى أكبر الجهات الناشرة صناعة للكتاب، أعني وزارة الثقافة:

- فيما بين عامي ١٩٦٠ - ١٩٧٦م، صدر ٤٠٩ كتب بينها ٢٤ كتاباً علمياً منها ٧ سبعة كتب فقط، وليس بينها كتاب واحد للأطفال، وصدر ١٢ كتاباً للطفل (١١ مجموعة قصصية مجموعة قصائد ومسرحيات شعرية)، وبينها ستة كتب مؤلفة فقط، وليس بينها كتاب واحد ماعدا بعض القصص التي تعلل صفات الحيوانات والظواهر الطبيعية. /

- صدر عام ١٩٧٧م (٥٠) كتاباً، بينها كتابان للأطفال.

- صدر عام ١٩٧٨م (٧٠) كتاباً، بينها ١١ كتاباً للأطفال.

- صدر عام ١٩٧٩م (٦٧) كتاباً، بينها ٢٣ كتاباً للأطفال(كان عام ١٩٧٩م العام الدولي للطفل).

- صدر عام ١٩٨٠م (٩٠) كتاباً، بينها عشرون كتاباً للأطفال. وفي هذا العام صدر الجزء الأول من الموسوعة العلمية وكتاب دلال حاتم المسمى «من الحجر المصقول إلى غزو الفضاء».

- صدر عام ١٩٨٢م (٩٤) كتاباً، بينها ١١كتاباً للأطفال.

- صدر عام ١٩٨٢م (٩٦) كتاباً، بينها ثمانية كتب للأطفال.

- صدر عام ١٩٨٣م (٩٥) كتاباً، بينها ثمانية للأطفال. (هناك كتاب علمي واحد منها هو مجموعة قصص «لنذهب إلى القمر».

- استمرت الوتيرة إياها بعد ذلك فصدر عام ١٩٨٥م، كتابان علميان للأطفال، وعام ١٩٨٥م، كتاب واحد . . . وهكذا، غير أن الكتاب العلمي للراشدين قد زاد الاهتمام به، وأصبح يحتل مكانه بحدود ١٠٪

تقريباً ففي عام ١٩٧٩م صدر الكتابان، وفي عام ١٩٨٠م صدر ستة كتب، وفي عام ١٩٨١م صدر عشر كتب، وفي عام ١٩٨٢م سبعة كتب، وفي عام ١٩٨٣م خمسة كتب، وفي عام ١٩٨٤م عشرة كتب، وفي عام ١٩٨٥م سبعة كتب بينها كتابان لاينشتاين، وفي عام ١٩٨٦م تسعة كتب ، بينها كتابان لاينشتاين أيضاً، وفي عام ١٩٨٧م أربعة كتب . . وهكذا.

- في عام ١٩٩٠م حدثت نقلة في الاهتمام بالشباب العلمي حين خصصت وزارة الثقافة سلسلة العلوم، وقد صدر منها حتى الآن أربعون كتاباً نذكر بعض عنواناتها :

- البترول والغاز - الطاقات الجديدة - مقدمة إلى نظرية المعلومات : الرموز والإشارات والضجيج - مالذي يجعل العجلة تدور- كتاب في الفيزياء الأولية - اكتشاف الكيمياء - الأرض وأسرارها - على عتبة العالم الأسطوري - في العلم وأدب الخيال العلمي - طبيعة الكون - أساسيات الطاقة - أبحاث حول الطاقة الجديدة - الفيتامينات والمعادن - الحياة تجربة غير مكتملة - الذرة من الألف إلى الياء- العلم يواجه تطور المعرفة . . الخ . وغني عن القول، أن هذه السلسلة ليست موجهة للأطفال .

ويشير هذا العرض الموجز إلى الاهتمام العربي الرسمي، على سبيل النموذج أو المثال، ثقافياً وتربوياً بالكتاب الصادر على وجه العموم، وبالكتاب العلمي للأطفال على وجه الخصوص .

ب - في ثقافة الصحافة العلمية للأطفال:

درست الثقافة العلمية للأطفال من خلال الصحافة دون تخصيصها بالأطفال أو الكبار، في دراسة الدكتور سهيل زكي سليمان عنوانها «تطور الثقافة العلمية في لبنان ومصر» (صدرت عام ١٩٩٤ في بيروت) ويدرس فيها نظرياً المجلات العلمية ومناهج التنفيذ لدى أصحاب المجلات العلمية،

ويعنى تطبيقاً بمجالات التفتح على العلوم والتكامل العلمي المتخصص والتثقيف المتخصص.

على أن الصحافة العلمية قد تطورت وانتشرت وراجت وتنوعت مثلما صار لها مجلاتها المتخصصة، ولن نذكر هنا المجلات الثقافية المنوعة التي تقدم فيما تقدم، العلوم والثقافة العلمية، ونكتفي بالاشارة إلى بعض المجلات المتخصصة ومنها:

الكومبيوتر	بيروت
الصفر	بيروت وباريس
آفاق علمية	قبرص
العلوم	الكويت
الجيولوجيا	دمشق .. الخ

والمهم في هذا العرض الإشارة إلى بدء ظهور صفحات الأطفال العلمية في الوطن العربي كما هو الحال مع مجلة «المعلوماتي الصغير» (دمشق)، وقد انتظم صدورها منذ عام ١٩٩١م، وعلى أن غالبية مجلات الأطفال تخصص صفحات وزوايا للثقافة العلمية وأدب الخيال العلمي.

سابعاً - الثقافة العلمية والمعلوماتية:

غدت المعلوماتية منذ مطلع الثمانينات على وجه الخصوص لاغنى عنها للكبار والصغار في مختلف العلوم والمجالات الحياة، بل أصبحت المعلوماتية تحدياً مستمراً على الإنسان مواجهته، بالنظر إلى التطورات الهائلة في مجالاتها، أو في مجال اتصالها بالتقانة من جهة، أو بالاتصالات من جهة ثانية، أو بالاقتصاد والتجارة من جهة ثالثة، أو بالعلوم والتربية من جهة رابعة. والمجال في هذا البحث للتعرض إلى وضع المعلوماتية العالمي أو

العربي [١٥]. ونكتفي بالاشارة إلى صلة الأطفال بالمعلوماتية وعمليات نشرها ضمن تجمعات الأطفال :

إن نشر المعلوماتية بين الأطفال يتجه إلى مجالين هما : برامج الألعاب باستخدام الحواسيب الشخصية وتطوير ذلك للاستخدامات العلمية والمعرفية ، وإدخال المعلوماتية في الأنشطة الطليعية ، ويستلزم ذلك تزويد هذه المنشآت بالأجهزة اللازمة بالدرجة الأولى .

ومن المفيد أن تكون مفردات نشر المعلوماتية بين الأطفال ضمن التدرج التالي :

١ – تعلم استخدام الحاسوب .

٢ – برامج الألعاب .

٣ – برامج الرسام وبرامج الموسيقى (المسجلة)

٤ – برامج الأقراص (٣٫٥ – ٥٫٢٥) وهي برامج ذات سعة قليلة وكلفتها مناسبة ، ومن هذه البرامج يمكن قراءة بعض قصص الأطفال أو الاطلاع على معارف أخرى مما هو مسجل على الأقراص .

٥ – الأقراص الليزرية أو الممغنطة (CD - ROM) .

٦ – استخدام الطابعة لطباعة الرسم الذي أنشأه الطفل . . . الخ .

ويفضل أن تتكامل الإجراءات لانتشار المعلوماتية بين الأطفال مع المؤسسات التربوية من خلال :

١ – تطعيم المناهج بالمفردات المعلوماتية .

٢ – إعداد كتاب في الثقافة المعلوماتية في الصفوف الرابع والخامس والسادس في المرحلة الابتدائية لتعريف الطليعيين بالحواسيب واستخدامها في الحياة المعاصرة .

٣ - تطوير وتنمية وسائل التدريس، وذلك بالتشجيع على استخدام الآلات والأجهزة الالكترونية.

٤ - إعداد وتأهيل الأطر التدريسية والفنية لإدارة واستخدام الأنظمة المعلوماتية على مستوى النشاطات الطليعية[١٦].

ثامناً - إشارة أخيرة:

في معرض القاهرة الدولي الثاني عشر لكتب الأطفال (٢٣/ ١٠ - ٦/ ١٢/ ١٩٩٥م) أقيمت ندوة علمية متخصصة موضوعها (عقد المعلومات والكتابة للطفل وثقافته) وتضمنت محاضرات مصاحبة بعروض تطبيقية على أجهزة الكومبيوتر مثل: تكنولوجيا المعلومات وثقافة الطفل، والكومبيوتر ثروة تكنولوجية لإثراء ثقافة الطفل، وثقافة الطفل بين الموروثات وحقائق عصر المعلومات، والطفل في عصر المعلومات والتكنولوجيا، ومن الألف باء إلى الثقافة الشاملة، وأثر وسائل التكنولوجيا المتقدمة في ثقافة الطفل، وأطفالنا الحائرون بين التلفزيون والكومبيوتر، وأسلوب الملتي ميديا وتأثيرها على ثقافة الطفل، وعصر المعلومات وتأثيره على صحافة الأطفال، والكومبيوتر بين النظرية والتطبيق والعرض.

ويفيد هذا الاتجاه إلى استطلاع آفاق الثقافة العلمية للأطفال وتناميه إزاء موضوعات خطيرة مثل علاقة الطفل بالمعلومات والثقافة ووسائل الإعلام والملتي ميديا والحواسيب.

وكانت عقدت منظمة طلائع البعث حلقتي بحث متخصصين في هذا الإطار، الأولى هي «طلائع البعث وأعلام الطفولة» (طرطوس ١٩٩٤م) للاستفادة من الطاقات الاتصالية والتأثيرية الهائلة لوسائل الاعلام الحديثة، والثانية هي «طلائع البعث ومواجهة الغزو الثقافي للأطفال» (اللاذقية ١٣ - ١٠/ ١٠/ ١٩٩١م) لبحث أيجابيات الثقافة العلمية والاتصالية ومخاطرها في إطار وعي الهوية القومية.

ومن المفيد أن تتعزز أبحاث الوعي بأشكاليات الثقافة العلمية للأطفال كتأثير استهلاك الثقافة أو نقلها دون تعريبها أو المساهمة في إنتاجها، أو نشر الثقافة العلمية في غير مناخ تربوي علمي متطور أو مناسب، أو تأثير الحاسوب على الخيال والإبداع لدى الأطفال (الخمول العلمي والعطالة الذهنية . . الخ)، أو مشكلات النمو المعرفي والإدراكي لأطفال المجتمعات معينة . . فمن شأن ذلك كله أن يوسع آفاق الثقافة العلمية للأطفال وييسر إنتاجها وانتشارها.

الهوامش والإحالات:

١ - كانت ندوة «الثقافة العلمية للأطفال» التي أقيمت عام ١٩٨٤ بالقاهرة أول جهد عربي منهجي كبير ومنظم لبحث هذا الموضوع، وقد صدرت أبحاث الندوة في كتاب، حوى: العلوم لطفل ماقبل المدرسة - الكتب الاسلامية للأطفال - الطفل والتكنولوجيا - معسكرات الكومبيوتر كتجربة تربوية - أصول قصص الخيال العلمي في التراث العربي - المواد العلمية في مجالات الأطفال - تبسيط العلوم للأطفال - قصص الخيال العلمي - غرس التفكير العلمي لدى الأطفال.

أنظر:

- عدة مؤلفين: «الثقافة العلمية في كتب الأطفال» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥.

٢ - أنظر:

- أبو هيف، عبد الله: «أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً» - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٣ -ص ص١٣ - ٦٤.

٣ - وصف الباحثون وضع العرب أمام تحديات التكنولوجيا بالمأزق، وأضاف أنطونيوس كرم بعض الاقتراحات القادرة على المساهمة في تحسين الوضع العربي التكنولوجي والاقتصادي. أنظر كتابه:

- كرم، أنطونيوس: «العرب أمام تحديات التكنولوجيا» عالم المعرفة ٥٩ الكويت ١٩٨٢ - ص ص ٢١٢ - ٢١٤. وقد تكرر كثيراً، فيما بعد مثل هذا الوصف وهذه الاقتراحات دون تقدم كبير.

أنظر أيضاً:

- عدة مؤلفين: «تهيئة الإنسان العربي للعطاء العلمي» - منشورات دراسات الوحدة العربية (بيروت) ومؤسسة عبد الحميد شومان (عمان) - ١٩٨٥.

وثمة بحث في الكتاب المذكور عن «التربية المدرسية والعطاء العلمي في البلاد العربية» لخليل محشي، وأبحاث أخرى عن دور المؤسسات الأخرى في تحقيق التكون والعطاء العلمي - ص ص ١٦٧ - ٤٣٨.

٤ - يندر أن يخلو كتاب في علم النفس العام أو نمو الطفل من تحليل معمق لاتصال النمو المعرفي بالدافعية الذاتية والجهد الفردي. انظر على سبيل المثال:

- عدة مؤلفين: «نظريات التعليم: دراسة مقارنة» - (ترجمة د. علي حسين حجاج ود. عطية محمود هنا) - عالم المعرفة. ٧ - الكويت ١٩٨٣ - ص ص ٣٢١ - ٤٠٣.

- الكايند، ديفد، (دايرفينغ ب. واينر): «نمو الطفل» (ترجمة د. ناظم الطحان) - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٦ - الجزء الأول - ص ص ١١٩ - ١٩٢.

- عدة مؤلفين: «علم النفس العام» (ترجمة جوهر سعد) - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٧ - ص ص ٦٤٣ - ٦٧٧.

- عدة مؤلفين: «مدخل إلى علم النفس» (ترجمة عيسى سمعان) - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٦ - ص ص ٤١١ - ٤٣٨.

- كلاتسكي، روبرتا: «ذاكرة الإنسان - بنى وعمليات على ضوء منهجية علم النفس المعرفي» (ترجمة د. جمال الدين الخضور) - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٥.

- عدة مؤلفين: «نظريات التعليم: دراسة مقارنة» (ترجمة د. علي حسين حجاج ود. عطية محمود هنا) - عالم المعرفة ١٠٨ - الجزء الثاني - الكويت - كانون الثاني ١٩٨٦.

هناك ثمة عرض واف لنظرية التعليم الاجتماعي لجوليان بي روتر ص ص ٢٠٣ - ٢٧٨.

٥ - أبو هيف، عبد الله: «أدب الخيال العلمي في المؤلفات العربية» - في مجلة «بناة الأجيال» (دمشق) - السنة الثانية - العدد٦ - نيسان ١٩٩٢ - ص ص ٧٢ - ٨٠.

على أن أهم كتاب تقصى العلاقة بين الأدب والثورة التكنولوجية هو:

– إيفا شيفا، فاليتينا: على مشارف القرن الواحدوالعشرين – الثورة التكنولوجية والأدب (ترجمة فخري لبيب) دار الثقافة الجديدة – القاهرة ١٩٨٤.

٧ – عدة مؤلفين: «أية تربية علمية ولأي مجتمع «اليونسكو منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس١٩٨٣ – ص.

٨ – كنا عالجنا موضوع الكتاب الالكتروني في مقالة خاصة في جريدة «البيان» (دبي) – كانون الثاني ١٩٦٧.

ويمكننا أن ندرج ضمن هذا الإطار الجهد المعرفي الذي يبذله واضعوا الموسوعات العلمية أو القواميس والمعاجم في مجالات الثقافة العلمية وتكنولوجيا المعلومات.

٩ – زكريا، فؤاد: «التفكير العلمي» عالم المعرفة ٣ – الكويت ١٩٧٨ – ص ١٧ – ٥٥.

١٠ – أنظر عرضاً للكتاب في مجلة «الفيصل» (الرياض) – السنة الرابعة – العدد ٤٧ – آذار – نيسان ١٩٨١ – ص ص ٨٣ – ٩٠.

١١ – نورد قائمة بهذه المؤلفات:

الكتب المعربة:

– «أدب الفنتازيا – مدخل إلى الواقع» – تأليف ت. ي. أبتر – ترجمة صبار سعدون السعدون – دار المأمون للترجمة والنشر – ١٩٨٩.

– «أدب الخيال العلمي» – تأليف جان غاتينيو – ترجمة ميشيل خوري – دارطلاس – دمشق ١٩٩٠.

الكتب المؤلفة:

– «الخيال العلمي في أدب الأطفال» – د. نوري جعفر – دار ثقافة الأطفال – بغداد ١٩٨٥.

– «من أدب الخيال العلمي» – حسن حسين شكري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٧.

– «الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي» – د. عزة الغنام – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ١٩٨٨.

– «في العلم والخيال العمي» – د. طالب عمران – وزارة الثقافة – دمشق – ١٩٨٩(وهو طبعة ثانية معدلة عن كتاب صدر ببيروت عام ١٩٨٢ عن دار ابن رشد.

- «أدب الخيال العلمي: التاريخ والرؤى» - رؤوف وصفي - دائرة الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٠.
- «الخيال العلمي أدب القرن العشرين» - محمود قاسم - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٩٤.
- «الخيال العلمي في الأدب» محمد عزام - دار طلاس - دمشق ١٩٩٤.

١٢ - أنظر بحثنا «تنمية ثقافة الطفل العربي» في مجلة «الكاتب العربي» (دمشق) - العدد ٥ - تشرين الأول ١٩٩٩ ص ص.

١٣ - المنظمة العربية التربية والثقافة والعلوم: «استراتيجية تطوير التربية العربية» - تونس ١٩٧٩.

١٤ - «أية تربية علمية ولأي مجتمع» - مصدر سابق ص

١٥ - حول الوضع العالمي يراجع كتابي بيل جيتس:
- «الطريق إلى المستقبل» - عالم المعرفة.
- «العمل وسرعة التفكير في عصر النظام العصبي الرقمي» (١٩٩٨) وظهر الكتاب مترجماً على حلقات في جريدة «البيان» (دبي) خلال عام ١٩٩٩.

وحول الوضع العربي، يراجع كتاب نبيل علي:
- «العرب وعصر المعلومات» - عالم المعرفة ١٨٤ - نيسان ١٩٩٤.

١٦ - أنظر ورقة العمل التي قدمتها للمؤتمر السنوي الحادي والعشرين لطلائع البعث (السويداء ٣٠/٨ - ٤/٩/١٩٩٧)، ونشرات في كراس دليل المؤتمر، وعنوانها: «طلائع البعث والمعلوماتية» تضمنت عرضاً لتطور المعلوماتية واستخداماتها التربوية وسبل استفادة الأطفال منها في تجمعاتهم ومناشطه المختلفة - ص ص ١٧ - ٣٣.

* * *

في الأصالة

عبد الكريم محفوظ*

هنالك بعض طرائق أساسية تبدو فيها الأصالة ، كخاصية أو فكرة، شيئاً جوهرياً بالنسبة لخبرة الأدب، ولكن الشيء الذي يخلف في الذهن نفس ذلك الانطباع هو العدد المطلق للتلميحات الفرعية عن الأصالة في تفكيرنا عن الأدب.

(*) عبد الكريم محفوظ : باحث من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب من مؤلفاته : «نشوء الرواية» .

فالمرء لا يتحدث فقط عن كتاب بأنه أصيل، وعن كاتب بأن لديه من الأصالة مقداراً أوفى أو أقل مما لدى كاتب آخر، لا بل ويتحدث أيضاً عن الاستخدامات الأصيلة لكذا وكذا شكل ونوع وأسلوب وبنية، ووعلاوة على ذلك فثمة أوصاف مختصة بالأصالة موجودة في مجمل التفكير المعني بتفصيلات أدبية من مثل الأصول والغرابة والراديكالية والابتكار والتأثير والموروث والأعراف والعصور. وما من سبب وجيه يدعو الآن للاختلاف مع ويليك ووارن اللذين قالا بكل اقتضاب في عام ١٩٤٨ أن الأصالة ماهي بالفعل إلا "مشكلة أساسية في تاريخ الأدب(١). ولكن، ترى، مامقدار أساسية هذه المشكلة وما مقدار إصرارها على الروغان؟ وهل يجب أن تستأثر بالاهتمام التحليلي للباحث والكاتب المعلم وتلميذ الأدب؟

وأما أنا فلسوف أسوق الحجج على أن الأصالة شيء جدير بالبحث العميق، ولا سيما إن نظر المرء نظرة أكثر من عابرة لذلك الاعتقاد الذي مفاده أن دراسة الأدب تلعب في العالم المعاصر دوراً نقدياً وفكرياً حاسماً ولو أنه ناقص التحديد. وأجد لزاماً علي أن أقول للتو أن أي اهتمام بهذه الخاصية المميزة نقرنه بالأدب، بغية ارتقاء هذا الاهتمام إلى أكثر من لائحة من الأمثلة (مارلو أصيل لأنه ... أو درايدن لديه أصالة لأنه ...)، لايمكن تعزيزه على نحو مفيد إلا في مستوى من البحث ليس في العادة مقرونا بممارسة الدراسة الأدبية، ألا وهو المستوى النظري. إن العقيدة السائدة الآن هي أن الأدب هو الشيء الملموس، بشريا واجتماعيا وتاريخيا، الأمر الذي يعني القول بأن الأدب يمدنا بأمثلة جمالية عن كل صنف من أصناف الخبرة. وأما النظرية، من ناحية أخرى، فمقرونة بالتجريدات والأفكار، أو بكل مايتصوره تلميذ الأدب على أنه جدير بالدفاع عنه. بيد أن هذا القول لا يعني أن النظرية لا تأثير لها في أوساط الأدباء، وذلك لأن حد السطوة الذي تبلغه مختلف نظريات النقد على التلاميذ والمعلمين سواء بسواء ماهو إلا علامة من علامات التعرض للأحابيل النظرية.

إنها لمصادفة تنويرية أن ما أعنيه بالمستوى النظري للبحث مرتبط تاريخيا في الغرب بانطباع عن الأصالة. فالموضوع الذي تناولته محاورات أفلاطون قبل غيرها، ومن ثم أرسطو من زاوية نقدية، هو العلاقة بين معرفة الأفكار (أي النظرية) وبين حياة الإنسان. لقد كان أفلاطون، كما يقول ويرنرجيغر، «أول من طرح الإنسان النظري كمشكلة أخلاقية في صلب الفلسفة وأول من برر حياته ومجّدها»[٢] فبين أفلاطون والجيل المؤلف من تلامذة أرسطو - علماً أن أرسطو نفسه ماتخلى قط عن إرثه الأفلاطوني (أي عن اعتقاده بالقيمة الأخلاقية للحياة النظرية) «الذي كان حاسماً جداً بخصوص موقفه من البحث ومن تصوره المثالي للعلم»[٣] تغير ذلك الاعتقاد تغيراً انتقل من التصور المثالي لحياة التأمل الروحي إلى الإدلاء بالبراهين لمصلحة حياة مفعمة بالنشاط، وحياة معقدة. ويشير جيغر إلى أن القصص عن الفلاسفة كانت تستخدم كأدلة عن الأصالة، أي عن ذلك السلوك الغريب الذي كان يسلكه الفلاسفة، نظرياً وتأملياً، بين الناس.

وهكذا :

> نجد في البداية أن سقراط وأفلاطون يربطان العالم الأخلاقي بالمعرفةالفلسفية للوجود. ومن ثم نرى لدى ديكاركوس [وهو تلميذ لأرسطو]أن النموذج العملي المثالي والحياة والأخلاق مسحوبة مجدداً من تحت سلطة التأمل الفلسفي الرفيع لتستعيدا استقلالها، وأن الجناح الجسور للفكر التأملي جناح مقصوص. وبتلك العملية تخور قوة النموذج المثالي للحياة النظرية. وحين نصادف الحياة النظرية بعد ذلك نجدها على الدوام عالم العلم المحض» ومتناقضة أيضاً مع حياة التطبيق... وما كان بمقدور الحياة النظرية أن تحرزالتجديد إلا بعد تقويض الفلسفة العلمية والميتافيزيك بواسطة المذهب

الشكوكي، مع العلم أن ذلك التجديد اتخذ الآن الشكل الديني للحياة التأملية، والشكل الذي كان المثل الأعلى الرهباني منذ ذلك الزمن الذي حمل فيه عمل أفلاطون ذلك النعت(٤).

فمن هذه المناقشة يأتي التقسيم العام للعمل إلى ناشط من ناحية أولى، وإلى تأمل نظري من ناحية أخرى. وفي أحد الأوصاف المختصة يصر هذا التقسيم اليوم على وجوده في صيغة أدبية مبسطة على أنه التمييز بين الكتابة الأصيلة الإبداعية وبين الكتابة التأويلية النقدية. وهذا التقسيم يولد تقسيما آخر، متساوقا معه، معناه أن الكتابة الأصيلة الإبداعية هي الأولى، في حين أن أي نوع آخر من الكتابة لهو الثانوي. وليس هنالك إلا شيء طفيف من المبالغة في القول أن دراسة الأدب في الغرب تدور تحت إشراف أناس عقولهم فياضة بهذه التمييزات.

فمن كاتب مؤلف يقترح التعامل مع سحر العمل والبوهيميا والأصالة أي قريباً من المادة الحقيقية للحياة (ونحن نجدد دائماً هذا التقارب بين الواقع والأصالة)، إلى كاتب باحث ناقد يقترح صورة الكدح والسلبية والعنّة والمادة الثانوية والتنسك الباهت. وفي الوقت الذي تزايدت فيه بمرور الزمن تلك المقارنات بين العمل الأولي الأصيل والنقد كنشاط ثانوي تفاقم بخس الناقد حقه، على الرغم من ذلك التسامح الذي تسامحه الأوغسطيون الإنكليز في القرن الثامن عشر حيال مادعوه بالناقد الحقيقي. وفي هذا الأيام يحظى تلاميذ الأدب بالتشجيع من خلال المنهاج الدراسي وإيديولوجيا الدراسة لكي يبتعدوا بأنفسهم عن ضبابية النقد ويقتربوا بها من المعايير الراسخة (مع العلم أن تصورات آرنولد النقدية لاتزال على نفوذها الكبير) للكتابة الإبداعية: فالتلاميذ يتنافسون على الملموس ولكن الحيوية تخونهم بالتحديد في الكتابة. وبما أن هذه السيرورة صارت وطيدة الأركان، صار على الأرجح يبدو ضربا من التهافت الرخيص أن يطرح المرء

الحياة النظرية الأفلاطونية الأروسطية كحياة جديرة بالدراسة المعمقة، إن لم تكن جديرة بالمعاش.

فلا إن كانت النظرية « theoria » موضع فهم صحيح. ولا إن كان الآن بالإمكان تبيان قدرة المستوى النظري للبحث على التعامل مع مسائل كالأصالة، فضلا عن تبيان قدرته على تحديد ميادين ومناهج للدراسة أقل تحفظا من كل مجال الخبرة المتاحة أمام الكتابة الحديثة. إن هذا المنهاج هو ما يشكل صلة الوصل، ولكنني أقصد ذلك النوع البالغ التنظيم الذي يمر مرور الكرام بالموضوعات الدارجة والعسيرة التحديد بنظرة معاصرة. فبالنظرية والبحث النظري بالشكل الجاري تطبيقهما فيه على الأدب أعني بطريقة أساسية ومتناهية التحديد ذلك الاهتمام الفعال الموقوف على الشواغل المناعة على التقليص، ألا وهي الشواغل التي لا تخص أي ميدان إلا ميدان الخبرة الفعلية عموماً والأدب خصوصاً. وما من ميدان سوى هذا الميدان لإمكانية قيام شيء من الأمل لتوفير الدقة والتصبيغ لتلك المشكلات القادرة على الإتيان بالتمييزات والقابلة للدراسة الحقيقية. إن معظم البرامج والمناهج الأدبية الراهنة نتاج وجهة النظر الإنسانية التي لم تعد تنتجها الثقافة ولا حتى الجامعة. فدراسة الكتاب والعصور الأدبية، ودراسة الأجناس والموضوعات الأدبية بين الحين والحين، كانت دائماً تفترض سلفاً معرفة اللغات الكلاسيكية على الأقل، وقسطا من التبحر في التاريخ والفيلولوجيا والفلسفة: بيد أن الأمر لم يعد الآن على هذه الشاكلة. وهكذا فإن كلا من التلميذ والأستاذ معاً يجدان لهما البديل الأول في «إطراء» مناقب الأدب (الذي تلعب فيه دور السقالة الفكرية بعض المصطلحات من أمثال الحس المرهف والانطباع والفطنة)، والبديل الآخر في منظومات المناهج والتقنيات المتعلقة بالدراسة (التي تسعفها الوسائل اليقظة من منظومات أخرى بإعداد النص أولاً ومن ثم بطرحه للتأويل). فالنظرية، كما أفهمها، أكثر سماحة وأكثر قدرة على توفير الدقة المتناهية من أي من ذينك البديلين.

إن القراءة والكتابة مسعيان ينطويان في الصميم على معظم الحوافز اللجوجة عند المرء لإنتاج نص وفهمه. وما هذا الأمر بالبديهي إلالذلك الإنسان الذي لن يرى، مثلا، أن الكتابة هي الترجمة المعقدة والمنظمة لعدد لا يحصى من القوى وتحويلها إلى نص قابلة للحل طلاسمه: وهذه القوى تتقاطع بالأساس مع **رغبة بالكتابة**، وهي الخيار الذي كان له قصب السبق على الرغبة بالتحدث، بالتلميح، بالرقص وهكذا دواليك. وبمقدار مايتعلق الأمر بالرأي النظري فهناك سؤال أولي جدير بالإجابة عنه ألا وهو لماذا كان المقصود بالكتابة أن تتخذ شكل نص معين لا أي مسعى اخر غيره؟ ولماذا ذلك النوع الخاص من الكتابة لا نوعاً آخر؟ ولماذا، فيما يتعلق بكتابة مماثلة أخرى، في تلك اللحظة لا في لحظة أخرى؟ فالمقصود هنا هو تلك السلاسل والمجموعات والمركبات من الخيارات العقلانية التي أقدم عليها الكاتب والتي يتجسد الدليل عليها في نص مطبوع. إن الحافز اللاواعي وحتى اللا إرادي ماهو بالحصر إلا حد ذميم، بيد أنه ليس بشكل من الأشكال ذلك المسرح المقفل الباب في وجه البحث العقلاني للغة، كما بيّن فرويد وجاك لا كان في عهد أقرب من فرويد. وأما بالنسبة للقراءة فهنالك سلسلة من الأسئلة على أوثق صلة بالموضوع: فالقراءة تتقصد دائماً ذلك الهدف الذي ينطوي ضمنا على الكتابة التي نحن بصددها. لماذا نقرأ هذا ولا نكتبه؟ نقرأ لكي نفعل ماذا؟ أنقرأ بقصد التطوير أم بقصد التخصيص لغرض ما؟

وحتى في صياغة هذه الأسئلة نخلف وراءنا الكثير من الغموض والسرية المقرونين عادة باستخدامات «الأصالة». فمعظمنا لايفعلون أكثر من النظرة إلى الأصالة كسمة من سمات اهتمامنا، وسمة عرضة للإنعاش أو الاهتزاز جراء تلك الخبرة التي تدفع بكل الأشياء الأخرى إلى المرتبة الثانية أو إلى الابتعاد عن الأنظار. وبما أن هذا النوع من الإزاحة شيء عام نسبياً، فإن من الممكن أيضاً أن تكون الأصالة اسماً لاستبدال خبرة بأخرى استبدالاً لانهاية له، واستبدالاً عنيفاً على أرجح الظن بين الحين

والحين. ولكن بدلا من أن نترك الكتابة عند ذلك الحد يمكننا دراستها نفسها كمسعى تتفاعل فيه قوى حدودها عرضه للرصد كون بعضها مضموم وبعضها معزول وبعضها الآخر مقلوب رأساً على عقب. ولذلك فقيمة الكتابة كموضوع للتحليل هي أنها تحدد بمزيد من الدقة تعاقب الحضور والغياب تعاقبا يكاد أن يكون مغفلا، وتعاقبا نقرنه، انطباعاً وإدراكا، بالآصالة. فالحضور والغياب يكفان عن البقاء مجرد مهمتين من مهمات إدراكنا ويصبحان بدلا من ذلك أدائين إراديين من قبل الكاتب. وهكذا فإن على الحضور أن يتعامل مع أمور كالتمثيل والتجسيد والمحاكاة والتبيين والتعبير، في حين أن على الغياب أن يتعامل مع الرمزية والتضمين والوحدة التحتية االلاواعية والتركيب. فلذلك يمكن النظر إلى الكتابة أيضاً على أنها الإطار الذي يحدث فيه منهجيا تفاعل الحضور والغياب. إن وصف ريلكه للعنصر الجوهري في فن روديه(*) ينطبق تمام الانطباق على المعنى الذي أقصده حين قال: «هذا السطح العظيم عظمة استثنائية يتحلى بتبريز متنوع وقياس دقيق، ومن صميمه يجب أن تنبثق الأشياء كافة»(٥).

إن كل ماجئنا على ذكره حتى الآن يترك مسألة حساسة على شيء من الغموض. فما هي وحدة الاهتمام النظري: أي ماهو الشيء الذي يركز عليه المرء في تفحصه النظري للكتابة أو القراءة؟ أو ماهو السبيل لتحديد وتمييز تخوم الفاصل المكاني أو الزماني؟ وهنا علينا أن نضع أنفسنا في زماننا نحن. ولئن كان هنالك من شيء يسم الكتابة الحديثة بسمة أساسية فهو السخط على الوحدات التقليدية من أمثال النص والكاتب والعصر، لا بل وحتى على الفكرة. فالنظرة الآن في أحسن الأحوال إلى هذه الوحدات هي أنها تؤدي خدمة مؤقته كاصطلاحات بديلة مؤقتة في موجز متفق عليه يتضمن النصية، بيد أنها ليست في الحقيقة هي أنفسها إلا بأمس الحاجة لتوضيح وتحليل دقيقين، وكما تساءل فوكو، عند أية نقطة يبدأ نص كاتب ما وأين ينتهي، وهل بطاقة بريدية أو قائمة جرد الثياب في مصبغة بخط نيتشه

تشكل حلقة في نصه المتكامل أم لا؟ ومن منطلق الكتابة، من هو سويفت أو شيكسبير أو ماركس؟ وكيف بوسع المرء أن يفهم شخصية من المفروض أن تتضمنها الحروف على الصفحة؟ وقصارى القول فإن مستويات وأبعاد الفهم الفعلي أضحت غاية في التوسع والتنوع والتخصص، كما أن استغلال الكتابة الحديثة لهذه المستويات أضحى في غاية الرسوخ- لاحظوا ذلك الاستخدام المذهل للتشابهات والأصداء والنتف والمحاكاة الساخرة لدى إليوت وجويس وكافكا ومان وبورجيس وبيكيت- الأمر الذي صار يستدعي التفتيش عن مخطط جديد واف لتجميع تلك المستويات في وحدات مفهومة.

إن المخطط الحديث نسبيا كالأسلوب (أو الشكل اللغوي) أو التركيب أديا إلى ولادة فروع دراسية مهمة على نحو استثنائي (كالأسلوبية وتحليل التركيب على التوالي)[٧]. فهذه الفروع على ارتباط بالمناهج التقليدية كالفيلولوجيا أقل من ارتباطها بالدراسة العلمية الحديثة للغة، تلك الدراسة التي تعتمد نفسها على دراسة العموميات اللغوية التي تيسر الأداء اللغوي. فالنقد المنهجي القديم كنقد نورثروب فراي يفترض أيضاً، على الرغم من أنه غني، وجود قدرة أدبية محددة وباطنية قادرة على توليد «تركيب عويص» منظم تنظيماً دقيقاً. وأما رأيي هنا فهو أن نوعية الدراسة النظرية التي أقترحها لن تفترض جدلاً، إلا بطريقة بسيطة جداً، الحضور المسبق الشامل لتلك الإملاءات التي تضغط على الكتّاب للكتابة أكثر مما تفترض الوجود المسبق لوحدات كالرواية أو المقالة، ولكن المفترض بدلاً من ذلك هو مجموعة من الظروف أو الأحوال الدنيوية الطارئة التي منها جاء القرار بالكتابة- وهو مسار العمل المصطفى دون غيره من المسارات الأخرى. وأما وحدة الدراسة فمقيدة بتلك الظروف التي، بالنسبة للكاتب المقصود، يسرّق على ما يبدو، أو ولدّت، النية على الكتابة.

فالتمييز الذي أميزه موضح تماما قرب نهاية «فيدروس»(المقطع ٢٧٦)

حيث يعزل سقراط «الكلمة الذكية»، أي الكلمة الحية للمعرفة عن تلك الكلمات «المتناثرة عشوائيا هنا وهناك ... دون آباء لحمايتها». فالكلمات الأول هي الكلمات المصقولة والمبذورة والمزروعة عن عمد، في حين أن المثاني كلمات «مكتوبة بالماء». إن مناقشة سقراط العديدة الطبقات متمركزة على الكيفية التي تكون فيها المعرفة مصوغة ومبذورة ومكتسبة بالكلمات، ألا وهي تلك العملية التي يشبهها بتشذيب حديقة ماتشذيبا منهجيا بطيئا وبخلق أسرة ما من قبل أب نيّق. وهنا أيضاً تتصادف النظرية والأصالة وذلك لأنه ليس من الممكن وجود أية معرفة نظرية دون أصل قابل للإدراك: فكل المعرفة الحقيقية، مهما كان شكلها، توجد ضمن مجال الشيء القابل للمعرفة، الأمر الذي يعني أيضاً أن نقول أن الشيء القابل للمعرفة لايمكن بلوغه إلا «بالدراسة الجدلية»، بالجهد الجهيد، وقبل أي شيء بالعناية بما هو «الذرية الشرعية» للعقل. فالدمج الذي يدمج فيه سقراط المعرفة النظرية بأعز إنتاج الإنسان، أي ذريته، يؤكد على ماهو في غالب الأحيان في مجاهل النسيان، أي على التجاور بين مهمة بشرية خاصة وملموسة وبين الحاجة لنية عامة نظرية ومجردة. وعمليا فإن سقراط يدفع ذلك التجاور إلى مزيد من التقارب بقوله أن الأهلية النظرية ماهي إلا بمثابة الوالد للمشاغل العملية: ومن هنا يتأتى وجود صلة القربى.

إن هذه الحقيقة بمنتهى البساطة لمن أخصب الحقائق المتاحة للفكر البشري. فهي موجودة عندماركس بكل ذلك الجلاء، بيد أنها موجودة أيضاً لدى هيغل وكانط وفرويد، فضلاً عن وجودها في أية كتابة تقرّب بين التواصل والأصالة، كما هي عليه الحال في الرواية. فسقراط لا يتحدث ببساطة عن النية لإخضاع النظرية للتطبيق، بالشكل الذي يعرضها فيه الشعار المطروح، بل ويعزز أيضاً الصلة المباشرة بين معرفة مجردة، مما يجعلها محترسة، وبين حافز عملي، وبشكل معكوس ومثير لمزيد من الدهشة فإن هذه الحقيقة تخلف في الذهن أرسخ الأنطباعات عن تحملها

مسؤولية أي توسع نظري على حساب النية العملية. وأما طول الزمن الذي ظل فيه هذا الأمر موضع إهمال الدراسات الأدبية فهو من المهمات التي وسمها جورج لوكاش ورولاند بارثيز بأنها تجسيد الأشياء، أي توشيحها وشاح الأساطير، مع العلم أن الأشياء لا تكتفي بالظهور أنها موجودة ومفترضة وطبيعية وغير متبدلة وحسب، بل وتستبعد آثار أصلها وآثار أية فكرة قد تشير إلى أنها كانت نتيجة نظرية ما، أو سيرورة كان تصميمها يتقصد بالضبط تغييب أية نظرية أو سيرورة على الإطلاق(٨). ولذلك فدراسة الأدب على أنه كتابه مفترضة ذات عطالة ذاتية، وذات قدسية في النصوص أو الكتب أو القصائد أو المسرحيات، تعني معاملة الشيء الذي ينبثق عن رغبة في الكتابة وكأنه شيء طبيعي وملموس- مع الإشارة إلى أن تلك الرغبة متواصلة ومتنوعة، ومجردة وغير طبيعية إلى حد بالغ باعتبار أن «الكتابة» ماهي إلا ذلك النشاط الذي لا يرتوي البتة باستكمال نص مكتوب. وهكذا فما من شيء إلا الشغف النظري في المجرد- الشغف الشامل بالشيء المرشح دوماً للمعرفة، على الرغم من خضوع الشغف لاحتمالات عديدة- ربما يستطيع أن يتعامل مع حافز أصيل (مناع على التقليص) لا حدود له بمنتهى الوضوح. وإن بمقدور المرء، والحق يقال، أن يأتي بالأدلة المقنعة على أن من الأفضل النظر إلى الكتابة المعاصرة بأنها تخلف الشؤون العملية عن اللحاق بركب الرغبات النظرية واللاعملية، وحتى الطوباوية، وذلك لأن كتابة رواية أو قصة، كما هو عليه الحال بالنسبة للكتاب خرافات من أمثال بورجز وبينشون وغارسيا ماركيز، هي رغبة في **سرد** قصة ما أكثر بكثير مما هي رغبة في **قصة** مسرودة.

وثمة اعتراض مشروع على هذا النوع من المحاجة هو أنني خلطت معرفة شيء ما كالكتابة بفعل إنتاج الكتابة. ومع ذلك ففي «فيدروس وفي آيون وفي الجمهورية وفي القوانين» يعزل أفلاطون الفيلسوف عن الفنان، والعارف عن الصانع المسؤول أخلاقياً، والمتصوف عن العامل. ولكن مثل

هذا النوع من الاستدلال ليس بالتوجه الصحيح إلا جزئياً لأنه يتجاهل أساساً إلحاح سقراط في «فيدروس» على تقريب العاشق من عاشق المعرفة، أي الفيلسوف، مع العلم أنه يحجب نعت «الحكيم» عنهما كليهما معاً.

لأن ذلك النعت لقب عظيم لا يخص إلا الله وحده-
وأما نعتهم بعشاق الحكمة أو الفلاسفة فهو لقبهم
المتواضع والمناسب.

فيدروس: هذا شيء ملائم تماماً.

سقراط: وأما ذلك الإنسان الذي لايستطيع أن يترفع على مؤلفاته وتجميعاته التي مر عليه ردح طويل من الزمن وهو يرقعها ويخزمها، ويضيف إليها بعض الأشياء ويحذف منها بعض الأشياء، فمن الممكن دعوته بمشتهى الإنصاف بأنه شاعر أو صانع كلام أو صانع قانون (المقطع ٢٧٨).

ولربما على نحو أقل شاعريةمن سقراط يمكننا أن نترجم «عشاق الكتابة» «بالراغبين في الكتابة» أو «بالتواقين للكتابة»، الأمر الذي يترتب عليه أن الناقد، مثله مثل الروائي، هو كاتب يتوق للكتابة بالكتابة. فعلى ذلك المستوى النظري والعملي يعمل السعي لإنتاج الكتابة على توحيد (أ) الأصالة كنيّة مناعة على التقليص لإنجاز نشاط محدد مع (ب) الأصالة كعمل لا بديل له مفض إلى الكتابة. ولئن كان واحدهما هو ذلك الروائي الذي ينتج رواية أو ذلك الناقد الذي ينتج عملاً عن تلك الرواية، فكلاهما أصيلان سواء بسواء وفقا لتلك المصطلحات التي كنت أستعملها والتي هي مصطلحات خاصة باعتراف الجميع. فالسؤال عما إن كان واحدهما أكثر أصالة من الآخر يعني المخاطرة باستنتاجات سوسيولوجية من نفس الصنف الذي يتأتى من الحديث عن المساواة في رواية «المدجنة»، ولكن حتى ذلك

النوع من الاستنتاج يستلزم شيئاً أكثر شبهاً بدقة بيير ماشيري أو لوسيان غولدمان منه بدقة أورويل(٩).

هنالك مثلان عن النقد معتمدان على بعض هذه المنطلقات المنطقية سرعان مايخطران على البال، أولهما من لوكاش وثانيهما من الكلاسيكي الفرنسي جان بيير فيرنان. فكتاب «نظرية الرواية» يضطلع بعبء البحث عن ماهية الوعي الأصيل الذي يسرّ ظهور الرواية، مع التسليم جدلاً بتوفر مجموعة معينة من الظروف الفكرية والسيكولوجية والروحية. إن المذهب الذي ذهبه لوكاش كان لتحديد مهمته في صياغة ماكان عليه الحافز الروائي بالأصل وذلك لأول مرة، علماً أنه ماكان بمقدوره أن يفعل هذا إلا لأن الرواية، ولأول مرة أيضاً، كانت قد وصلت إلى مرحلة من التطور أتاحت ورود التعابير الواضحة عن الرواية بأسلوب لاروائي(١٠). وأما مقالات فيرنان عن التراجيديا اليونانية فمعتمدة (كتحليلات نيتشه) على افتراض مفاده أن تلك التراجيديا ما كانت بدائل عن الأفكار، وإنما كانت «أشياء» مقصودة بها بالأصل أداء عمل أصيل، وهكذا فإن التراجيديا تحدث على شكل ذلك الابتكار الذي هو بمثابة شيء جديد جدة أساسية في كل وجه من الوجوه. فالتراجيديا تقع في لحظة مشروطة جداً حين «تمثل المدينة اليونانية نفسها على المسرح ... وحين تمثل، وهذا أهم الأشياء كافة، أمورها المعضلة ذاتها». ويخلص فيرنان إلى تقريره أن هذه الأمور المعضلة تدور حول ذلك التغيير العسير الذي طرأ على التصور العمومي للإنسان عن نفسه، ألا وهو التغيير الذي ماكان بالإمكان تخيله ولا معاشه، ولا حتى التعبير عنه إلا من خلال شكل التراجيديا وحده دون سواه من الأشكال الأخرى ... فكل مشكلات المسؤولية ودرجات النية والعلاقة بين العامل البشري وأفعاله والآلهة والعالم معروضة من خلال التراجيديا، وما كان بالإمكان عرضها إلا من خلال شكل التراجيديا وحسب(١١).

إن هيغيلية لوكاش لم تكن وقتها قد تعرضت لتنقيح ماركسيتها،

ولذلك فإن «النظرية» في الطور الأولي لتفكيره كانت لا يزال تعشش في ميدان مثالي فسيح . ولكن الأمر لم يكن على هذا النحو في نظرية فيرنان عن لحظة التراجيديا . إذ بالنسبة إليه كانت اللغة تحتل منزله مادية وذات استخدامات بالغة التنظيم في الشكل التراجيدي . ومع ذلك لماذا كلا هذين الناقدين يلحان ، شأن هذا كشأن ذاك ، على الصعوبة البالغة لفهم الشكلين اللذين كانا يدرسانهما؟ وإن السبب ليكمن في أن الرواية والتراجيديا كلتاهما يعود بهما القدم إلى أصل تجريدي ، روحي أو مادي ، ألا وهو ذلك الأصل الذي يتعذر إدراكه توا أو كاملا . فهاتان النظريتان ، خلافا للنظرية التأويلية لديلثي ، لا تلجآن إلى حدس متجانس يتجاوز العمر الشفاف للوثائق المدروسة . إن التراجيديا والرواية كلتاهما تعودان إلى فترة زمنية ضائعة إلى أبد الآبدين . ولذلك فإن أصالة الشكلين ماهي ، بأدق المعاني ، إلا نوع من الضياع الذي تحاول كتابة الناقد التوصل إليه .

فالأصالة بأحد معانيها الأولية ، إذاً ، يجب أن تكون ضياعا ، وإلا فإنها ستكون تكراراً ، أو إن عقدورنا أن نقول إن الأصالة ، بمقدار ماهي مفهومة على هذه الشاكلة ، هي الفرق بين فراغ بدائي وبين تكرار دنيوي مؤكد . إن كيركيغارد ، كواحد من ضمن العديد من الفلاسفة ، لم يكن يرى أي تناقض (في مضمار الخبرة الدينية) بين التكرار والأصالة ، بيد أننا عموما نقرن التكرار إما بمرتبة دونية (المأساة في المرة الأولى والمهزلة في الثانية) ، وإما بعودة اعتراضية . وأما نيتشة فقد كان مهووساً ، ولربما لأنه كان فيلولوجيا ، بدراسة سلاسل الأنساب انطلاقا من الأصناف المختلفة للأصالة . وهكذا فكلمة «Ursprung» (التي تتطابق مع الأفكار التي جئت على بحثها آنفا بخصوص لوكاش وفيرنان) تعني الظهور الأول والشفاف والأصيل ، في حين أن كلمة «Enstehung» تعني الظهور التاريخي لظاهرة ما ، بدء انبثاقها «point de surgissement» (أي نوعية تلك الأصالة التي حللها توماس كون ، وجورجز كانغيهيلم في تحليلاته التفرد [١٢] ، كما أن كلمة «Hurkunft» تعين الأصل والمصدر اللذين تنبثق عنهما الأصالة[١٣] .

ومع ذلك فما نيتشه وماركس وفرويد إلا أولئك الكتاب الذين يقوم في عملهم تناسق رائع بين المحاولات الرامية لوسم الأصالة (الثورة، نشدان الحقيقة، اللاوعي) وبين المحاولات الرامية لتنسيق ظروف الخبرة البشرية وتكييفها وتخطيطها. وهكذا فلكل ثورة يجب أن تتوفر ولا بد مجموعة من الظروف المتكررة بحيث تكون النتيجة، بناء على مقولة فوكو، تحول الأصالة الحقة كنوع من المصطلحات المطلقة إلى ضرب من الاستحالة[١٤]. فالتفرد البشري، ومن ثم أية أصالة مقرونة بالمسعى البشري، لهو مهمة من مهمات تلك القوانين التي تتسامى على القوانين الفردية، والتي تشكل النماذج (السيكولوجية والاقتصادية والفكرية) التي ندعوها بالتاريخ من حيث توثيقه بآلاف السجلات المكتوبة. ولذلك فالتاريخ المكتوب ماهو إلا تذكر مضاد، نوع من المحاكاة الساخرة للتذكر الأفلاطوني، وتذكر مضاد يتيح المجال لتمييز الأشياء الأصيلة والأولى والحقيقية من خلال التأمل. فالإدراك التاريخي بالنسبة لنيتشه، وفق مقولة فوكو، إن هو إلا محاكاة ساخرة في اعتراضه التذكر، ومفصال فيما يتعلق بالتواصل، وهدام بالنسبة للمعرفة. وبما أن تمييز الأصالة يتزايد عسراً، فإن وصف سماتها يتزايد دقة بدوره. وهكذا في خاتمة المطاف فقد انتقلت الأصالة من كونها مثلاً أفلاطونيا وتحولت إلى شكل مغاير ضمن نموذج طاغ أكبر منها.

إن اللغة لتلعب لها دوراً عظيماً في هذا التبدل. فكل لفظة، مهما كان حجم تفردها، يجب فهمها على أنها جزء من شيء آخر، ولذلك من الجدير بالذكر أن الثورة التي ثارها (آرنو)[*] كانت بالتحديد ضد هذا النوع من الاتساق. وعلى الرغم من ذاك فإن نتيجة الفهم هي أن النموذج الكبير يروض الفعل المنفرد، وأن ترتيب اللغة يتجاوز الخصائص حتى خصائص النص المكتوب. فالصلة بين الشيء المفهوم وبين اللغة لصلة وثيقة جدا إلى الحد الذي جعل فرويد، مثلا، يتخذ من الترتيب الكلامي ميدانا له لاستكشاف الشيء غير المفهوم. ولذلك فالكتابة تعني شيئاً أكثر مما يعنيه

التحدث (أي أنها تلك الحالة التكميلية[١٥] كما نعتها ديريدا)، وذلك لأن ظهور الكتابة وحده يعطي التوكيدات عن الاتساق والمعنى اللذين يتنكر لهما تبعثر الحديث وتشتته هنا وهناك. فالكتابة يمكنها، كما اكتشف مالارميه فيما بعد، أن تستغني حتى عن أي كاتب يوم قال. «إن العمل الفني المحض يعني ضمنا استتار الشاعر كمتحدث وإسلامه المبادهة بتلك الوسيلة للكلمات ولغوة تباينها المحشود»[١٦]. إن الكتاب المقدس، وهو المخزن الذي لما ينضب ولا يمكن أن ينضب للكتابة برمتها، يقف فوق الكتب الخاصة كلها.

وهيا بنا الآن نعود إلى ذلك السؤال الذي سألناه من قبل ألا وهو: ما هي وحدة الكتابة التي نستطيع أن ندرس فيها تفاعل التكرار والأصالة؟ فتلك الوحدة لم يعد بالإمكان أن تبقى مجرد عمل أو كاتب وحسب، باعتبار أن كلا من هذين العنصرين يطمح للكتابة -مع التسليم جدلاً بوجود منطلق نظري متكامل- خلف مثل هذه الحدود الوظيفية. ولكن بما أن الوقت ولا القدرة يتيحان للمرء دراسة الكتابة كلها، يصبح من الضرورة بمكان تحليل النية أو الرغبة المقصودة التي، حيثما كان بالإمكان فك الرموز وتحويلها إلى لغة عادية، تنبثق عنها بالأصل مجموعة من الكتابة المحددة على وجه التخصيص. وإن مثال الكتابة المحدثة هنا يعطي درساً قاسياً، بيد أنه مقنع، للناقد النظري لكل العصور التاريخية الأخرى، وذلك لأن المرء ليس بوسعه أن يعلم الأدب أو يكتب عنه اليوم دون أن يكون متأثراً بطريقة ما بالوضع الأدبي المعاصر. وليس هنالك بحال من الأحوال أية سمة مترابطة منطقيا لوسم هذا الوضع مقدار ترابط سمة تذمره العميق من الوحدات والأجناس الأدبية والتوقعات من الأزمنة الماضية. ولذلك فمن العجب العجاب أن تكمن أصالة الأدب المعاصر، في خطوطها العريضة، في تجريد أسلافه من الأصالة أو من علو المقام.

وهكذا فأفضل طريقة لدراسة الأصالة لاتتمثل بالتفتيش عن أول شواهد لظاهرة ما، وإنما تتمثل على الأرجح في رؤية نسخة طبق الأصل

عنها، أو نسخة موازية لها، أو محاكاة ساخرة لها، أو نسخة مكرورة عنها، أو في رؤية أصدائها -أي النظر إليها بتلك الطريقة التي حول فيها الأدب نفسه إلى موضوع أساسي للكتابة. إن الشيء الذي يدور حوله الخيال الحديث أو المعاصر أقله تقييد شيء ما في كتاب، في حين أن أكثره يدور حول إعتاق شيء ما من كتاب بواسطة الكتابة. وأما إنجاز هذا الإعتاق فيكون بطرق مختلفة عديدة: فجويس يعتق «الأوديسة في دبلن، وإليوت يحرر نتفا من فيرجيل وبترونيوس في مجموعة من العبارات المتهافتة. فالكاتب قلما يفكر بالكتابة الأصيلة، وأكثر ما يفكر به هو تكرار الكتابة. فصورة الكتابة تتبدل من **مخطوطة أصلية** إلى نص مواز، من جرأة عشوائية إلى إنجاب مقصود (فيه الجناس الاستهلالي لدى هوبكينز يعني التماثل)، من اتساق الأصوات إلى لحن أساسي مكرور. وبما أن الكتاب ما عادوا يستهلون مكانا جديداً، فهم يميلون لرؤية زمانهم كفترة انقطاع. فهذا هو فيليب سولرز يعبر عن ذلك على النحو التالي: «إن حياة كاتب ما إن هي إلا فترة انقطاع. فالعمل الذي يمارسه الكاتب، والذي يبدو عقيماً في الظاهر، علاوة على اللعبة التي يبدو عليه بأنه يلعبها كلاهما على علاقة بالمستقبل في حقيقة الأمر، ذلك المستقبل الذي نعرفه جميعنا على أنه مكان كل العمل الذي يستخدم الرموز. فالأدب ينتمي إلى المستقبل، وليس المستقبل بتاتا، كما قال مالارميه» «أكثر من الصدمة الناجمة عن الشيء الذي كان الواجب يقتضي فعله قبل فعل الأصل أو قربه»(١٧).

إن الكثير مما كنت أقوله عن تحول شكل المصطلحات التخيلية التي تمكننا الآن من فهم الأصالة تعبر عنه بانتصار تلك العبارة النقدية الفرنسية التالية: «le refus du commencement» «رفض البدأة». وبما أن إدراكنا الذاتي لأنفسنا ككتاب قد تبدل من كوننا **المبدئين المتوحدين** (وهنا يخطر على البال هوبكينز مرة ثانية) إلى كوننا عاملين في ميدان **البدأة المتواصلة السابقة**

(أي السالفة على الدوام)، فإن من الممكن قراءة الكاتب بأنه ذلك الفرد الذي كان حافزه تاريخيا أن يكتب دائماً في هذا العمل المعين أو ذاك لكي يحرز، كما أحرز مالارميه، استقلالية الكتابة التي لاتعرف أية حدود. فالكتاب المقدس أسطورة الكتابة، وقلما كان حقيقتها البتة. إن التماثل المدعوم بالعديد من الصفحات والسنوات، كالتماثل القائم بين دبلن وآتيكا على سبيل المثال، يسوق الكاتب لا نحو كتاب آخر وإنما على الأرجح نحو «كتابة مطردة». والأكثر فتنة مما سبق هو حالة توماس مان في رواية «دكتور فاوست». فالأسلوب الفني الرائع لتلك الرواية، كما بيّنه العديدون من النقاد، يكمن في تركيب العناصر المتباينة (المونتاج) والصدى. فكل من مان وشخصيته الرئيسية في الرواية يتقنان فن الاستبدال والتغلب والمحاكاة إلى أبد الآبدين. إن أصالتهما تتجسد في ممارسة هذه اللعبة إلى أن يتوصلا إلى حالة من الفراغ - تقويض الحضارة والأخلاق الغربية، والنكوص بالأصالة إلى الصمت من خلال التكرار. فالحلف الذي أقامه أدريان لافركون مع الشيطان يعطيه هبة التميز الفني طيلة سنوات عديدة، بيد أنه منذ أقدم أيامه، ومنذ استهلال الرواية، يظهر عليه وعلى مان الفتون بالتماثلات والمحاكاة الساخرة، والسبب بذلك يعود حصراً إلى أن الطبيعة نفسها، حتى الطبيعة، تستنسخ نفسها بأعجب الطرق: فالشيء اللاعضوي يحاكي العضوي، وشكل يستنسخ شكلا آخر، وهكذا دواليك. وهكذا فإن بنية الرواية، ناهيك عن موضوعها الرئيسي، مصوغة من بدأة ورجعة الكتابة، إذ إن ثمة نصا مبدئاً أصليا (Cantus firmus) يتعرض للمحاكاة مرارا وتكرارا حتى يفقد، في خاتمة المطاف، سمو شأنه.

إن معالجة مان لهذا كله في رواية لها شبيه غريب في مقالة كتبها ليوسبيتزر. فمقالة «الدراسة العلمية للغة والتاريخ الأدبي» ماهي إلا، بعد إلقائها على شكل محاضرة للمرة الأولى في برينستون عام ١٩٤٥، السيرة

الذاتية المهنية لسبيتزر، أي وصفه لتطور نظريته الفيلولوجية وممارسته لها، إذ يروي فيها الافتتان الذي حل به منذ مجيئه إلى أمريكا بالجذر اللغوي وتطوره (إيتمولوجيا) لكلمتي « Conundrum و quandary». وإن سبيتزر ليكتشف، أثناء تتبعه تقلب البنية اللفظية لهاتين الكلمتين، أن البحث الإيتمولوجي يبين الكيفية التي تجري فيها «عملية التحريض لمجرد تكتل من الأصوات». فهاتان الكلمتان تنبثقان من جذرين لاتينيين وفرنسيين عامين، وذلك فإن مشتقاتهما تحتوي على «calembour» (تورية) و«carrefour» (تقاطع طرق) و«quadrifurcus» (كلمة لاتينية بمعنى تقاطع طرق) و«calembourdaine» التي تتحول في تطور ما إلى co-nimbrum وconundrum وquonundrum وquandorum، وأخيراً إلى quandary. ولذلك فإنه يخلص إلى مايلي:

إن تقلب وتقطع أسرة الكلمة (conundrum -quandary) يشكلان الدليل على الموقع الذي تحتله الكلمة في البيئة الجديدة.

ولكن التقلب الواضح في كلماتنا الانكليزية كان سمة لكلمة ca-lembredaine -calembour حتى في البيئة البيتية: فأسرة هذه الكلمة الفرنسية، كما أسلفنا القول، كانت خليطاً من جذري كلمتين على الأقل. وهكذا يقضي الواجب أن نستنتج أن التقلب مرتبط أيضاً بالمضمون الدلالي: فكلمة تعني «التورية أو النزوة» تسلك مسلك النزوات بمنتهى البساطة -مثلها بذلك تماما مثل الكلمات الدالة على الفراشة» في كل لغات العالم(١٨).

إن أي قارئ لرواية «دكتور فاوست» سوف يرى الآن للتو المقدار الكبير من الإيحاء الذي تحظى به الرواية من مجمل هذا الخط من الاستدلال، لا لأن أوريان الراشد محاط في ميونيخ بزمرة مساخر من عائلته الأصلية في قيصر شخيرن ليس إلا، بل ولأن توقانه لفعل ما كان

يفعله أبوه، أي «تأمل تلك المساخر» يبقى على حاله أيضا. وحوالي بداية الكتاب يصف زيتبلوم فراشة بأنها «ذات عري شفاف»، وذلك لأن مظهر وعادات هيتيرا إزميرالدا، التي تشبه مظهر وعادات فراشة النباتات، خداعة جداً:

لم يكن على جانحي هيتيرا إلا بقعة سوداء بنفسجية ووردية، وما كان بمقدور المرء أن يرى فيها أي شيء آخر سوى تلك البقعة، وحينما كانت تطير كانت تبدو كتويج تذروه الرياح. وبعدئذ كان هنالك فراشة النباتات التي كان فوق جانحيها خيط مثلث الألوان، في حين أنهما في سافلتيهما كانا يشبهان بدقة عجيبة ورقة النباتات، لا في الشكل والتعريق وحسب بل وفي الاستنساخ الدقيق لعيوب صغيرة كنقاط ماء زائفة وناميات صغيرة من ثآليل وفطور وما شابه ذلك. وحين كان ذلك المخلوق الفطن يحط رحاله بين أوراق النباتات ويطوي جناحيه، كان يختفي جراء التكيف تماما حتى إن ألد أعدائه كان يعجز عن تمييزه... لأن المرء لايستطيع أن يعزو تلك الحيلة لنباهة الفراشة وحساباتها. أجل، أجل، إن الطبيعة تعرف ورقتها بمنتهى الدقة: إنها لاتعرف كمالها وحسب بل وتعرف ثغراتها وعيوبها العادية، وهي تكرر مأربة أو حفاوة مظهرها الخارجي في مضمار آخر، كما تفعل على سافلة هذه الفراشة، فراشتها، بغية تضليل الآخرين وإبعادهم عن مخلوقاتها.... فهذه الفراشة صانت نفسها، إذاً، كونها صارت متوارية عن الأنظار(١٩).

إن هذه الأوصاف تنبىء بغواية أدريان من قبل المومس، وبالشعار المستتر في موسيقاه، وبحلفه مع الشيطان، ألا وهي تلك الأمور التي تعزى عموماً إلى هيتيرا إزميرالدا. فدهاء الفراشة وظيفة من وظائف الطبيعة، كما أن فكرة فراشة متقلبة تردد أصداء طبيعة اللغة من خلال تأملات سبيتزر. وفي حالتي الفيلولوجي والروائي معاً، علاوة على ما قيل أعلاه، لاتعزى البتة عملية الاستنساخ والتكرار لأي شيء أكثر تشخيصاً من «الطبيعة». وهكذا فبمقدورنا أن نقول أن الأصالة لاتكمن لا في اللغة ولا في العناصر باعتبار أنهما كليهما يجعلان من المستحيل عمليا قيام أية محاولة للتمييز فيما بين الأصيل وبين نسخته التقليدية. وما هذا الأمر إلا استنساخ على المستوى الأول، في حين أننا نلاحظ كقراء، على المستوى الآخر، التدخل الشخصي الذي يتدخله كل من سبيتزر كفيلولوجي ومان كروائي وأدريان كشخصية فاوستية، في أعمال وسط متقلب لكي يوضحوا فيه نظام التناسق البارع. وهكذا فإن ممارسة السلطة الفردية يحول العناصر تحولا كافيا لتوريط الفرد في مهمة تشغيلها: سبيتزر كفيلولوجي وأدريان كموسيقار شيطاني.

لقد تعمدت عن قصد تأجيل طرح السؤال التالي: هل كان مان تحت وطأة «تأثير» سبيتزر؟ وذلك التأجيل كان لأن مثل هذا السؤال يثير ولابد مشكلة الأصالة، علماً أنني كنت بالفعل على ما يبدو ألمح إلى أن الناقد أكثر أصالة، بمعنى ما، من الكاتب الأصلي. ولكن ذلك ليس بيت القصيد. فمساجلاتي تتقصد إلقاء مسؤولية الأصالة على كل مهنة تعنى «بتشغيل» اللغة. وإن مان وسبيتزر نفسيهما لا يقران، من وجهة نظري النظرية، بوجود أية أصالة قائمة بحد ذاتها «per se» لأن الطبيعة واللغة نظامان من أنظمة الاستنساخ ليس إلا. وانطلاقا من المعقول فإن الأصالة، من الناحية الأخرى، هي تلك السمة المكتشفة في أي من الكاتبين نكتشفه أولا وهي، علاوة على ذلك، في انطباعاتنا عن الجدة

والقوة مغرقة في الذاتية إلى ذلك الحد الذي يحول بينها وبين أي تحليل مؤكد. ولكن جراء التحول من الكتابة الأصلية إلى الكتابة المثيلة يقوم تحول أخطر أيضا في تصور الأصالة التي تصبح الآن سمة من نوع ما للعبة مركبة. وأما مسؤولية الكاتب فهي التحكم بهذه اللعبة التي تترك له أولها حرية الخيار تماما فيما يتعلق بأمور من أمثال نقطة البدء والمركز الذي تتمحور عليه الكتابة وهكذا دواليك. ومع ذلك فمسؤوليات الكاتب هذه ليست بالأفكار المجردة أو الضمنية التي تتكدس فوق اللغة من لدن ناقد ما، ولكنها أفكار جوهرية ماديا للكتابة نفسها. وهنا أقصد أساساً الإحساس الفعلي بالبعد أو القرب من «الموضوع» المنوط بالكتابة، والإحساس الذي تحسه الكتابة من أنها ماديا متساوية في الامتداد الزماني أو المكاني مع ما تقوله.

وتقليديا كان العرف الزماني في الدراسة الأدبية استذكاريا. فنحن ننظر للكتابة أنها كانت محط الاستكمال قبل حين من الزمان. ولذلك فإن الناقد يعيد لنص من النصوص معناه الأصلي، أي ذلك المعنى الذي يحسبه الخيال قد ضاع خلال الزمن أو التقنية. لا بل وإننا الآن حتى أقل احتمالا أن نهتم بتلك الدراسة التي تبين علاقة نص ما بالمرحلة المعاصرة إلا، كما أسلفت القول، لدواعي مجاراة الزي السائد وحسب. ولكن يا لعمق المزيد من التحديد الذي تطرحه ثمة نظرية للدراسة التي تعتبر الكتابة ثمرة شيء يترعرع **صميم الكتابة**: الأمر الذي كان من اكتشاف مالارميه. وهكذا فإن الهدف الأسمى للكتابة، ولربما الهدف النهائي، هو الوصول إلى ذلك الكتاب الذي يراه التصور كمنظومة كتب، أي نوعاً من أنواع المكتبات الناشطة التي يكمن مفعولها في التحريض على الإتيان بأشكال من الحرية الانضباطية التي تتحول تدريجيا كي تصبح أمراً واقعاً. فإذا كان للأصالة كتصور تلك القدرة على ضغط الزمن لأمد طويل جداً والرجوع به إلى سمو مفقود في أحسن الأحوال، وإلى

طوباويات مستعادة في أسوأ الأحوال، لكان هذا سببا وجيها لإعادة توجيه دراستنا منهجيا نحو المستقبل. وإن الانقلاب بالمنطلق إلى هذا الوضع البالغ التطرف له، كما قال فوكو وغيلز دي لوز، أثر تجريد الفكر من صبغته الأفلاطونية[٢٠]. إذا ما الشيء الذي يمكن أن يكون أكثر أفلاطونية من رؤية الأدب كمحاكاة (بالنظر شزراً إليه)، والخبرة كشيء أصيل، والتاريخ كخط مستقيم من منبعه حتى الزمن الراهن؟ وفي الوقت الذي ينكشف فيه هذا النوع من الاستقامة الخطية للاهوت الذي هي عليه في حقيقة الأمر، يصبح فيه بالإمكان قيام واقع دنيوي للكتابة. فالتعبير الذي ساقه فوكو عن ذلك الواقع هو نظام الخطاب «l'order du dixours»، بيد أننا نستطيع أن نميز فيه أصالة الكتابة أصالة حقيقية ذات تركيب هائل، في وشائجها المعقدة مع العالم الاجتماعي، وهي تسير في اتجاه معاكس لاتجاه الطبيعة.

* * *

ابـــداع

شـــعر

رسالة إلى القرن الواحد والعشرين

خالـــد الخنيـــن*

بحزنٍ راحلٍ يمضي
ويذهبُ راحلاً عنّا ،
وقد وليَّ...
كما يمضي شتاءُ العمرِ
يمضي قرننا العشرون
بحزنٍ راحلٍ يمضي

(*) – خالد الخنين : أديب وشاعر من المملكة العربية السعودية . له عدد من الدواوين الشعرية . منها : «الرياض العشق الأول» . «حداء الصحراء» .

ويترك ُآهةً فينا
تغص ُبها قلوبٌ بالأسى وعيونٌ
ونأسف ُكيف غادرنا
وهذا العالم ُالمنُهار ُ
مختل َالقوى يبدو ومنْحلاً
وآلاف الجياع هناك َ
عبر شوارع الدنيا
بدوا في بؤسهم مثل الذي
قد عانق الذُلاً

* * *

مضى قرنٌ
وقد أخذ الكثير َ ... ،
وبسمةً في الصدر ما خلاً
سوى تلك الكآبة
في وجوه الناس
لماذا تقرع ُالأجراس . . ! ! ؟
لحزن قد مضى يوماً
تُرى أم للذي يأتي!!؟

وهذا العمر صار إلى نهايتهِ
وضاق الخطو ...
ضاق بآخر الوقتِ
وما بقيت لنا في البال
غيرُ مناهل الذكرى
تمر بنا ...
وغيرُ الآهة الحرَّى
تظل العمر تطرق بابنا بالحزن
والدَّهرا ...

* * *

فكيف يكون حالُ القادم المجهول؟؟
نتوق إليه يحمل في الغد البشرى
ويمسح كُل أحزان الزمان،
ويزرع الأملا
ويملأ بالمحبة وجه هذي الأرض
ولا يبقى جياعٌ ها هنا وهنَّاك،
ولا يبقى بهذا الكون محرومُ
يعم الخير في الأرجاء

وتبتسمُ الشفاه لذلك الآتي
بكل نقاء
ويضحك بعد طول الحزن مهمومُ

* * *

غداً يمضي بنا قرنٌ،
وقرنٌ آخر يأتي
وفي الأعماق أمنيةٌ
تراود كلَّ إنسانٍ بأن يحيا
سعيداً في مدى الأيام
سلامٌ للذي ولىً،
وللقرن الجديد سلامْ

* * *

قوافل من حضارات
ستترك فوق هذي الأرض بصمتها،
وتاريخٌ طويلٌ حافلٌ بالجد والمجد
بنى أسس الحياة على دعائم

سوف تبقى بامتداد العمر والخلْدِ
مضى قرنٌ ...
بوجه رائعٍ، وحضارةٍ تزهو
ووجه يحمل المأساة داميةً
بلا حدٍّ ...
مضى قرنٌ بأفراحٍ وأتراحٍ
ولكنَّ الذي سيظل في البال
أضاميمٌ من الذكرى ترف كأنَّها
سِفْرٌ يطل بوجه ألواح
سيقرؤه الذي يأتي
من الأجيال ...
لحظة يستحيلُ العمر من حالٍ إلى حال
غداً يمضي بنا قرنٌ،
وأمنيةُ القلوب تقولُ
قرنُ طيب ميمون
يجيءُ محمَّلاً بالخير بضعَ قرونٌ.

* * *

ابـــداع

غَوايات التفّاح

د. صالح الرحّال *

قامةٌ مثلما تَنضجُ الطريقُ
من السَّيْرِ قُدْماً
فَتتركُ هذي الجبالَ الشوامخَ
أشلاءَ غَيْمٍ كسيرْ.
وَتعرفُ أنَّ (الشعوبَ - التواريخَ) طيْرٌ
رَمَتْهُ السكاكينُ،
بُركانُها صامتٌ مثلُها

(*) - د. صالح الرحال: أديب وشاعر من سورية. له عدة دواوين شعرية.

والدُخانُ المخاتلِ مُنفىً،
يُذيبُ الخُطى والزمانَ،
ويَبقى الضياعْ.
كأنَّ التي سوفَ تأتي
بلادٌ لها شكْلُ قامته
والمساحةُ نورٌ يُضيءُ القتيلْ.
أثمةَ بُعْدٌ جَديدٌ؟
فراغٌ تأسَّسَ ماءً؟
لتهبطَ فيه الشعوبُ – التواريخُ،
تَشربُ أسآرَ صُبحٍ غَواها
تنامُ على فجرِهِ لا تقومْ.
أمْ أنَّ الشعوبَ – التواريخَ
في برزخِ الانتظارِ الجميلْ؟
تُقلِّمُ أظفارَها،
وتَنشرُ هذي الغدائر
ليْلاً تَمدَّدُ في ساحتيْه، وترغو
كما جَمَلٌ ضَلَّ عن (نابه)
غابَ في ثَبَجِ الرملِ
(ليْلاهُ) تَذوي، تَموتْ.
كأنّي أرى الفتنةَ البِكْرَ –

تُفّاحةَ الجَدِّ،
تلْكَ الغْوَتْ خُلْدَهُ
فانتهى ساقطاً في الطريقْ.
وَحمَّلَني وزرَهُ، والجمالَ، وكلَّ غواياته،
والكواكبُ تلكَ البَدَتْ في السُّرى
مَعْلماً خاتلاً لا يبوحْ.
أكانَ لهذا المسافرِ وَقْتٌ لشربِ الغَمامِ
وَوَقْتٌ لِرَمْيِ البذارِ،
ووقتٌ لمعبده والطقوس؟.
أيُطفيءُ ذاكَ الغَمامُ المراوغُ آهاته؟
فَينتشر الحبُّ سبْعاً سنابلَ،
تسعاً، وألفاً،
أتنظرُ تُفّاحةُ الجَدِّ في أمره؟
كي تُعيدَ الصياغةَ والمشكلاتِ
وبعضَ الذرائعِ؟
تَبحثُ في عذره، شكْله،
في السكون المريبْ؟؟
أتُلْقِمُهُ خَدَّها المُستحيلَ؟
أمْ أنَّ المسافةَ ما بيْنَ جَدِّي وبيْني
على حالها لا تذوبْ.

أمْ أنّي انتظرْتُ الزمانَ العصيَّ
فَجئْتُ كما جاءَ
أَحملُ أحلامَهُ، طَقْسَهُ،
والخبايا الخبيآتِ في نفسه،
في شرايينه والفؤادْ.
أهذي خُطاهُ على الدربِ
أمْ أنّها أوبَتي في المَغيبْ؟
أكانَتْ طقوسُ البداية أشهى
أمْ أنَّ الجديدَ غَوايتُنا الفاجعهْ؟؟؟

- ٢ -

هَلُمَّ إلى نَبعها العذْب واشْرَبْ،
وغَنِّ الطقوسَ وأسطورةَ الخَلْق،
والباقيات بصدْرِ الحَرير.
ودُخْ حولَها قائماً قاعداً، وانْتَظرْ.
أراها.. أراها تَكَوَّنُ في كوثرِ النبعِ
تَخرجُ عُريانةً،
جسَدٌ فتنَةٌ،
قامةٌ تَقلقُ الصوْتَ حتّى يَغيبْ.

أهذي التي جرَّعَتْهُ الغِيابَ - العذابَ،
السَّحابَ - الرَّبابَ،
الأُجاجَ - العَسَلْ؟
أمْ أنّي أنا مَنْ مزَجْتُ الجواهرَ:
ماءً، تُراباً، وحُلْماً يُسافرُ،
حتّى يَرى الشَجْرَةَ المُشتهاةَ
توَقّدُ ناراً،
فأُصْعَقُ، أصْعَدُ، أفنى على شاطئيْها،
أرى الوردَ، والبَقَلَ، الحوتَ،
شيْئاً من الخوخِ، تُفّاحةَ الجَدِّ
تبدو لعينيَّ ما بيْنَ أوراقِها والغصونْ.
فأقفزُ . . . أقفزُ
لاقامتي أوْصلَتْني إلى نَبعِها في السَماءِ،
ولَا الأرضُ كانتْ معي . . . .
أُداوِرُها مَرَّةً ثانيَهْ
أُرَجّي بها النَفْسَ،
أَمْلأُ كلَّ الفَضاءات . . شِعْراً،
وَطَقْساً يفيضُ عن الروحِ
أَصرخُ كالطفل: أنتِ التي ولّهتْني
فتسخرُ، تَضحكُ، تَبسمُ، تغمزُ في عيْنِها . .
جَفْنُها خنجرٌ، ودَمي غمدُهُ

وَالحرائقُ فجرٌ يَقومْ.
وَأصغي إلى نَبْضها
حين يَبلعُني الموجُ أكثرَ،
تَمضي معي، هُنا. . هنا على ساحِ صَدري
أنا وَالحبيبةُ والبحرُ،
كُلُّ البدايات، وَالكَبَدُ المُرُّ
كانَ يُواكبُها مُزْمِناً لا يَحولْ.

- ٣ -

وَهِي تُفّاحةٌ من قديمِ المَدى
خَدُّها غَيْمةٌ،
جِفْنُها مُثقلٌ بالمُدى
ثَغْرُها قَرْقَفٌ حارقٌ
ثَغرُها جَفْنَةٌ للنَدى
خَدُّها مثلُها مُشْتَهىً، مُشتهى
وَالفصولُ، الفصولُ ربيعٌ
وَعُشّاقُها. . .
وَاحدٌ مارقٌ، آخرٌ مُفْعَمٌ
ثالثٌ لَمْ يُداورْهُ عفريتُها
لمْ يُحَرّقْ خَلاياهُ في عشقها
تاسعٌ خربةٌ من طُلولْ
عاشرٌ مُثْخَنٌ أوْ قَتيلْ. . .

ابـــــداع

قصـــة

الوطن الذي يستوطن الأصابع

محمـــد قرانيـا *

·يكمن خلف الصخرة متحفّزاً. ينظرُ إلى ساعة يده. يُعاود النظرَ إلى الخضرة في المنخفضات التي درسها بعنايةٍ فائقة. يُمعنُ النظرَ في الطريق الضائعَ بين الأشجار. أصابعُه على الجهاز... نبضاتُ قلبه تعزف موسيقاها الصاخبة.

(*) - محمد قرانيا: أديب وقاص من سورية. ينشر أعماله القصصية في الدوريات المحلية والعربية.

يحـاول تهـدئـةَ روعـه ... أرضُ الجنوب تنبسط أمـام ناظريه بسـاطاً سحرياً ... منذ نعومة أظفاره

تعلّق بالبساتين وعصافيرها ... تذكّرَ ابنة عمّه حين جلس مستنداً إلى جذع شجرة الزيتون مستريحاً من عناء العمل في تشييد سياجٍ حجري، وقد ندّتْ عن ليلى آهةٌ موجعةٌ، جعلته ينتفض، ويسرع إليها.

يستعيدُ الشريطَ الملونَ الذي اختزنته الذاكرة:

- ما بكِ؟ تقفزين على رجْلٍ واحدة!

أدركَ أنها شوكةُ غصنٍ يابس ...

أجلسـهـا بحياءٍ ظاهرٍ. أمسك قَدَمَهـا. وجدها تستسلمُ، وترسلُ نظراتها باتجاه الزيتون، ثم ترخي جفنيها بعذوبة.

داعبَ الشوكةَ حذراً. أحبَّ رفرفةَ رمشيها الطويلين التي تناغمت مع دغدغة أصابعه، وقد تفتّحتْ في وجنتيها ورودُ الخفر، وارتسمتْ ابتسامةٌ ساحرةٌ على شفتيها الكرزيتين.

التقتْ نظراتهما. اجتاحتهما موجاتٌ من الحب الآسر. كانت أنوثتها طاغيةً، وعبثاً حاول كلٌّ منهما إخفاء الجوى.

- الشوكةُ لا تنغرز إلاّ في القدم الغضّة.

- شوكُ الأرضِ يُعبّر عن تعلّقه بصاحبه.

حين لَمَسَ قدمها أحسَّ أنه يلمس زهرةَ برتقالٍ مخملية. لها نكهة الفاكهة، ورائحة التربة.

ابتسمت صامتة. وهي تلمح قوس قزحٍ. سمعته يهمس:

- أليس جميلاً؟

- جميل.

- ولكنه يكون أجملَ لو أمسكنا به من دون أن يفلت من بين أصابعنا.

***

كان يرى المستقبل سديمياً، فالحالةُ المضطربةُ التي تجتاح الوطن تقضّ مضجعه. بالأمسِ. حينما كان يبيع الخضارَ في السوق، قدِمَ الشرطيّ ملوحاً بهراوته يشتمُ الأمَ والأخت... ما إن رآه مقبلاً حتى أزمع الهرب بعربته. لكنّ الشرطيّ كان أخفَّ حركةً.

- قفْ يا بن الـ ...

توقّف. صعّدهُ بنظرات كسيرة. آه لو كان وحده في مكان خال، لعَرَفَ كيف يعتصر رقبته. لكنه مشلولُ الإرادة، ولا يرغب في دخولِ السجن بثمنٍ بخسٍ!

اقترب منه الشرطيّ. صَفَعَهُ بلؤم!.

علا صدرهُ وهبط بغير هوادة! أكثرَ من مرة، فكّر بردّ الصاع... لكنها لقمةُ العيش، والأم تنتظر، و...

حاول استعطافه، تناسى الصفعةَ والشتائم. قال متودّداً:

- ارحمونا. دعونا نكسب لقمة العيش.

ردّ شرطيّ السلطة بشتيمةٍ مقذعةٍ، وأخذ يجمع الخضار لينقلها إلى سيارة البلدية.

- يا بن الحلال. أنتم تُمعنون في قهرنا. بَدَلَ أن تقطعوا أرزاقنا، وتظهروا أبطالاً أمامنا. خلصونا من اليهود!

نظر إلى ابنة عمه. أمسك يدها. فأشاحت بوجهها خجلاً.

- ليلى. متى نتزوج؟

كان يعلم جيداً أن الزواج في الوقت الحاضر مستحيلٌ، فالبيت الذي ينحشر فيه مع أمه، لا يتسع لقطة أخرى. وأبوابُ الرزق موصدةٌ. وليس من فسحة أملٍ إلاّ في الغربة... فاتّجها في أمر الخروج، فلم تُعلّق.

- سأجرّبُ حظي.

عادَ إلى العمل. ليلى تنقلُ الأحجار، وهو يُسوّيها على السور... توقّفَتْ قربهما سيارة جيب عسكرية. ترَجّلَ منها جنرالٌ إسرائيلي، تبعته امرأةٌ شقراء. استقبلاهما بجفاءٍ ظاهر. سألَ الجنرالُ:

- ماذا تعمل؟

- سوراً للبستان.

- لا تُتعبْ نفسك.

قفز الدم إلى وجهه. تزاحمتْ في مُخيّلته صورُ اليهود الذين زحفوا على الأراضي المجاورة فاشتروها.

- الذي يعمل في أرضه لا يتعب!.

ضحك الجنرالُ مستهزئاً، واحتضن المرأةَ ثم قال ساخراً:

- لن تطول إقامتكم هنا. إذا بقيتم هذا العام، فلن تبقوا عاماً آخراً.

أمسك الحجرَ بكلتا يديه. صعّدَ الجنرال بنظراتٍ صاعقة، وقد ارتاحت نفسه للموتِ أمام جبروت هذا العسكري، لكنه هَدَأَ حين رآه ينسحب، ويُخرج من السَيارة زجاجاتٍ وكؤوساً، ثم يجلس على قارعة الطريق، يشرب مع المرأة، ويتبادلان القُبَلَ المحمومة.

* * *

أبْعَدَ مسلسلَ الذكريات جانباً. أصابعه على الجهاز. أعصابُهُ متحفزة. سوّى جلسته خلف الصخرة. أحسّ بصلةٍ حميمة تربطه بها. تذكّر حديث شيخ الجامع الكبير في اللد، حينما دعا المصلّين إلى التشبث بالأرض، وهو يشرح الآية الكريمة «يومئذٍ تُحَدِّثُ أخبارها» وأن هذه الأرض المباركة تتكلم يوم القيامة، وتحكي عما جرى فوقها... ولا بدّ أن هذه الصخرة ستشهد له عند ربه بأنه كمَنَ خلفها راضياً طائعاً، وقد أعدّ العدّة لعدوٍ لا يفهم غير هذه اللغة.

أحسَّ بجفاف حلقه . أخذ جرعةَ ماءٍ من مطرته . حَمَدَ الله . قفزتْ إلى مخيّلته صورةُ (الحرباوي) الذي ناقشه عدةَ مرات في المقهى الخليجي، وهو يدخّن الشيشة، لكنه امتعضَ حين تذكّر أن الحرباوي الطيّبَ إلى درجة البلاهة، ربما كان شخصاً غير موثوق به .

– يا أخي . إذا كنّا لا نستطيع أن نحارب، فلماذا لا نصالح ونرتاح؟!

كان الحرباوي مقيماً في الخليج منذ أكثر من ربع قرنٍ حصل على ثروة لا تقلّ عن ثروة أميرٍ من أبناء البلاد، وعلى الرغم من كرمه، وحُبّه للغرباء من العرب، فإن نظرته الحضارية – حسب زعمه – لم تُعجب الكثيرين، ولكنهم كانوا يتسامحون معه، لأنهم يجدون عنده الملاذ، كلما عَرَضت لهم مشكلة .

لن ينسى أنه صاحبُ فضلٍ . حين يسّرَ معاملة استقدامه إلى الخليج، وتأمين عملٍ له في فندق (الكونتيننتال) ذلك الصرح الذي لم يكن يتصوّر من قبلُ أن ثمة عالماً ذاخراً بالمتع والأهواء، يقوم فوق تلك البقعة النائية، من دون أيّ ملامح تحمل سمرة العروبة وجلدوتها، بدءاً من التسمية وانتهاءً بالكَتَبَة والخدم والنزلاء . خاله أشبهَ بمستعمرة أوربية أضفت أعرافها وتقاليدها وجاذبيتها على المنطقة، حتى إن بعضهم – من أبناء البلد – كان يهجر منزله وأهله، ليقيم فيه بعض أيامه .

طلب إليه المدير الإداري، أن يصحب «كريستينا» وصديقها في رحلة مسائية إلى الشاطىء ... جلسَ خلفَ مقود السيارة . نظر إليهما . صعّدهما بنظرات ممتعضة . حسناء أمريكية وعباءة خليجية . اطمأن إلى استوائهما خلفه . انطلق بغير هوادة ... امتعضَ الرجل . أمَرَهُ أن يتمهّل ... شاهدهما في المرآة يغرقان في قبلة طويلة ... احمرّ وجهه . شعر بالخزي، لم يكن يتصوّر أنه سيعمل قوّاداً! ... كاد يجنّ! . . تذكّرَ ليلى . ناجاها بصمت . اعتذر لها . تذكّر اللدّ والرملة وطولكرم . لعنَ الفقر والغربة والنفط واليهود ... ... انساقَ وراء تخيّلاته . مسحَ دمعةً حرّى . سمعَ الرجل يأمره

بالتوقف ... ترجّل العاشقان عند الشاطىء . سارا خطوات فوق الرمل متلاصقين ... غضّ الطرفَ . اغتسل بالعار . تلاشت من ذهنه جميعُ الأفكار . انقطع عمن حوله . أحسّ بحالة انعدام الوزن . طارَ . تأرجح . تشبث بالمقود . أعادته ضجةٌ قريبةٌ إلى الواقع . انتبه . شاهد بعض النسوة يتحلقن حول العاشقين . علا لغطٌ ، تحولَ إلى صراخٍ وتهديد . . امرأتان متلفعتان بالسواد تشدان الرجل ، وتأخذانه عنوة ! .

لم يُجَشّم نفسه عناء استطلاع الأمر . عادت كريستينا تجرّ أذيال الخيبة . تساءل : ما الذي تفعله امرأة أجنبيةٌ في هذه البقعة المعزولة؟! ...

جلستْ في المقعد الخلفي ، وأخذتْ تسوّي شعرها ، وتعيد إلى وجهها الطلاء . .

* * *

تلك الليلة استدعته كرستينا إلى غرفتها . أخبرته بإنكليزية مبسّطة ، أنها مضطربة ، ولا بدّ من رجلٍ يبدد وحشتها . يسكت المواء في داخلها ...

أحضرت شراباً . طلبتْ إليه أن يشاركها الشراب . اعتذرَ ... شربتْ . دخّنت . أدارت جهاز التسجيل . صخبتْ موسيقا مجنونة . دعته للرقص ... تكاسلَ ... رقصتْ . نَفَرَ منها . دارتْ . تمايلتْ . ترَنَحتْ . مالتْ عليه . شمّ رائحة عطرٍ وشراب ... ازدادَ نفوراً .

تابعت رقصها الهيستيري . فجأة توقفت الموسيقا ، فارتمتْ عليه .

– خذني إلى السرير .

نهضَ متثاقلاً . جرّها إلى السرير . تعثّرتْ . أوقعته معها . تخلّصَ منها . ابتعدَ ... نظرتْ إليه بعيني لبوة جريح . همستْ :

– تعال .

- لن تندم! . .

انتصبت واقفةً كأفروديت

نظرَ إليها بإمعان. تغلغل عبر مسام جلدها الوردي... يا لحضورها المدهش! . دقّق النظر جيداً. توضحت الصورة... هذه المرأة ليست غريبةً عن ذاكرته. . صحيحٌ أنه لم يذهب إلى أمريكا، لكنه، متأكدٌ أنه رآها من قبل! .

حصَرَ تفكيره. عصَرَ ذاكرته. فجأةً التمعت صورتُها القديمة. تذكّر أنه شاهدها أكثرَ من مرةٍ ترافق السيّاحَ إلى أريحا، تدخل معهم منطقة الآثار... وآه، . ه. ه. !!! .

انتبه. وجدها تقترب منه بفتنتها. ابتعدَ. أغرتهُ. أعرضَ. هجمتْ عليه. انهزمَ. توقفتْ لحظات لاهثةً، وقد تشظت الشهوة في ملامحها. التقطت أنفاسها... وبهدوءٍ بدأت تتعرّى... أشارت إليه بطرفها. مدّتْ لسانها. تلوّت كأفعى. فحّت. . التهمَ فحيحُها ملامحَهُ الإنسانية. حرّض سُعارَ الشهوة في شرايينه. زحفُها أثارَ أوجاعَه. انتابته ثورةٌ وهياج! ... أغمض عينيه. سكنَ جامداً مبهوراً! .

واصلتْ فحيحها. مالت إلى حقيبتها عاريةً. أخرجت قطعةً نقديةً. همستْ وهي تلوّح بها:

- لكَ مائةُ دولار! .

أغمض عينيه.

- لا تكنْ أبله! .

زحفتْ نحوه. رفعتْ الورقةَ النقديةَ أمام عينيه. ارتجف. انتابته مشاعرُ صاعقة. مدّ يده بنزق. التقط الورقة النقدية بعصبية، ثم نثرُ أجزاءها الصغيرةَ فوق رأسها، وخرج يتنفّس الصعداء.

في الليل حين أخلد إلى غرفته، في القبو، بكى كثيراً. بكى كما لم يَبْكِ من قبلُ. تبلّل قميصه.. أيقن لو أنه يستمرّ في البكاء، لهلك لا محالة! تمنى لو يذهب إلى الحرباوي، ليحكي له عن محنته، وهو الشاب العزب الذي تجاوز الأربعين، لكنّ الوقت كان متأخراً...

لم يطاوعه النوم. نهضَ فاغتسل، ثم أخرجَ المصحف الصغير الذي أهدته إليه ليلى قُبيل السفر، وأخذ يرتّل الآيات، حتى إذا ما قرأ «وراودته التي هو في بيتها...» أطبق جفنيه، واستقدم طيف ليلى، ملاذَه الوحيدَ إلى الأمن والأمان، وتماهى مع طيفها، فانداحت لحظاتُ الليل الساكن في كيانه، وامتزجتْ بحلاوة الآيات، وتذكّر كلماتها ساعة الوداع «سأتذكّرك كل ليلة قبل أن أنام» فداخلته طمأنينة، وغمرته نفحاتٌ روحية، جعلته يهدأ ويستكين.

* * *

سأل الحرباوي:

- أو لم تقضِ وطركَ منها؟!.

- لو كنتُ مكانك لساومتها. فهي في حالتها المتأزمة تلك، بعد أن ضاع منها الرجل الأسمر، لا أشكّ أنها كانت على استعداد لأن تدفع كل ما تملك، كي لا تموت الرغبة المستعرة في عروقها! أنتَ لا تعرف هذا النوع من النساء!.

- أتريدني أن انتحر في الغربة؟!.. وهل هذا معقول؟!

- المعقول أن نعرف كيف نعيش. عندما تفحّ أفعى كهذه، لا بدّ أن نتصرف بذكاء.

- ولكنها جاسوسة. جاسوسة إسرائيلية!!

داری الحرباوي ارتباكه ثم أردف .

- أعتقد أنها لم تطلب منك أسراراً عسكرية ، ثم هذه ليست مهمتنا . إنها مهمة السلطة .

منذ تلك اللحظة أيْقَنَ أن الحرباوي ذئبٌ في زيّ بشري ، وقد أتقن اللعبة التي يلعبها مع سكان الغابة الجديدة ... شعر تُجاهه بكره لا يوصف ! .

حين خلا إلى نفسه في قبو الخدم ، قفزت إلى باصرته صورة اللّد . استعاد بحواسه اتساع بساتينها ، وألوان كرومها ، وتمنّى لو كان يعيش مع ليلى في عالم تحكمه الطيور ... ثم كتب إليها رسالة قال فيها : «إن قلبي برتقالة ، ولكنها ظمأى إلى قطرة ماء من نهر الشريعة أو طبريا ... »

أظلمت الدنيا في عينيه ، فعاد ثانية إلى اللّد . وجدها غانيةً مترفة . عندما تنام تُريح رأسها على وسادة من الخضرة المخملية ، ثم تطبق جفنيها على حلم يتماوج بالوعود ، وحين تنهض عند الفجر ترتدي غلالاتها المنسوجة من أزاهير الكروم التي يرجها البوح ، وعطّرها بعبق الزيتون والتفاح .

* * *

في اليوم الذي غادرت فيه كريستينا الفندق ، طلب إليه رئيس العاملين أن يعمل مع أقرانه في تزيين الساحات الداخلية والخارجية ، استعداداً لاستقبال الوفود المشاركة في المؤتمر الاقتصادي ... ولن ينسى الأيامَ السبعةَ التي قضاها في سعي دائب ، من تنظيف الممرات ، والعناية بأحواض الزهر ، والتفنّن في مدّ الأضواء الملوّنة ، والبالونات ، واللافتات التي حوّلت المنطقة إلى مهرجان صاخب للترف والبذخ .

حين كان يرفع الأعلام إلى سواريها . توقّف عن الحركة . كادت تُشلّ ذراعه . وذاك المدى الأبيض المحصورّ بين أزرقين ، تقبع في وسطه أفعى بستة رؤوس ! . . ألقى العَلَمَ أرضاً ، بينما تابع رفعَ بقية الأعلام ... نظر إليها بعد

التعب، وجدها تتراقص في الهواء الحار لحظةً ثم تتوقّف عن الحركة، وقد أصابها الونى والفتور.

قال لزميله:

- هذا العَلَمُ لن يرتفع!

وحين علم رئيس العاملين بالأمر استدعاه.

- ارفع العلم.

- لن أفعل!

- عليك تنفيذ الأوامر.

- لن أنفّذ!

- أسيادكم يجتمعون معهم، وهو مرفوع فوق رؤوسهم.

- ليسوا أسيادنا. إنهم أسيادُ شلّتهم.

- هل تعلمُ ما نتيجةُ تمرّدك؟!.

* * *

حكى للحرباوي، فأنّبه ممتعضاً... لكنه تجاهل ذلك، ورجاه أن يعمل على إيجاد كفيلٍ له، لأنه مهدّدٌ بالترحيل خلال ثمانٍ وأربعين ساعة.

أحسّ أن الدنيا تُشدّد قبضتها على خناقه. احتدمت في نفسه ثورةٌ طاغية.. ماذا بوسعه أن يفعل؟! من الذي يحاصره؟! وإذا كانوا هناك مرغمين على الخنوع تحت علم الاحتلال، فما الذي يرغمهم هنا على هذا الخنوع؟!.

* * *

الرحى تدور، تطحن الحب والروح، وتحوّل الإنسان إلى جسد مادي، خالٍ من أيّ عاطفة. عندما ودّع ليلى اجتاحته موجةٌ عارمةٌ من

الغـضب، لأنه أحسّ بانشطاره نصـفين، نصف في اللّد، ونصف في الشتات، لكنه كان لا بدّ من أن يعبّر عن غضبه، فضرب الأرض التي تدور برجله، وقال: «لا يهمّ أن ابتعد اليوم عنها، ما دامت البشرية مهدّدةً بالانقراض»!.

عندما سافر، لم تكن أمه مرتاحة لسفره، وكانت ليلى على الرغم من عدم اعتراضها الظاهر، يبكي منها القلب، ولئن امتنعت عيناها عن ذرف الدموع، فلأن الروح كانت تستعد للرحيل معه.

تنفّس الصعداء. تذكّر أنه في مقهى عام. روائح التنباك والتبغ والقهوة تزكم الأنوف. تلفّت حوله. عاينَ الجالسين. انتبه إلى أصوات قرقعة النراجيل، ودحرجات النرود، وتصفيق الأكف... وقَعَ بصرهُ على التلفاز يذيع أخبار المقاومة المصوّرة. تحفزت حواسه. أرهف السمع. تابع المشاهد، توالت الأحداث أمام ناظريه. اعتدل في جلسته. أشار للحروباوي. إنها اللّد! جنودٌ الاحتلال يحاولون إخلاء منزل من سكّانه. دقّق النظر في الصورة جيداً. يا للكارثة! إنه بيت عمه! هو!!. هو! لا يخطئه. المصطبةُ التي سهر عليها ليالي الصيف. البابُ الخشبي الأزرق. البؤس الذي يطلّ من كوة المدخنة. انتقلت الصورة. تغيّرت. ليلى وأمها بين أيدي الجنود، تقاومان، تتمردان تحاول ليلى أن تتخلص منهم. يلكزها أحدهم بأخمص بندقيته. يطلّ وجهها واضحاً جلياً تتواشج فيه جميع تعابير الغضب والتحفّز... تتضح الصورة أكثر. يسمع صراخها. يصرخ معها (ليلى. ليلى) يقترب من الشاشة. يتابع. تتحولّ الصورة إلى المنزل المقابل. يتقدّم (البلدوزر) يمدّ سكاكينه. ينشبُها في جسم الجدار، فيتصدّع. يحسّ أنّ الدنيا تتصدّع معه، وأن ليلى وأمها تُقتلعان من المأوى والدفء، ويُقذف بهما إلى الضياع.

يتهدّمُ السقف! امرأةُ عمه تنتف شعرها. جنديان يمسكان بليلى. تستغيث. يُخيّل إليه أنها تهتف «وينك يا بن عمي» تتغلغل استغاثتُها إلى كل

ذرة في كيانه، حاملةً جميع توجّعات الوطن. تلتفتُ حولها، وقد طار منديل رأسها «وينك يا بن عمي»!!.

مازال ينظر إلى الشاشة. تتشنّج أصابعهُ. يضرب رأسه. يفقد الوعي لحظات... يصحو. يغيب مع خيال ليلى الدامي... كان عليه ألا يبتعد عنها. عندما يترك الإنسانُ أرضَه، فإنه يُفسح المكان لوحشٍ يرتع فيها، ومهما كان الإنسان رخيصاً في بلده، فهو أكثر رخصاً في بلاد الآخرين!...

يغيب عن الوعي ثانيةً، يصحو. يفتح عينيه. يجد نفسه ممدّداً في بيت الحرباوي. يلتقط أنفاسه. فجأةً يحسّ أن الظلام يتبدّد من حوله، وأن شيئاً في أعماقه يضيء. يتوجّه إلى الحرباوي برجاءٍ حار، كي يحصل له على تأشيرة دخول إلى لبنان...

* * *

آخر ليلةٍ قضاها في الخليج متقوقعاً داخل شرنقته. ملقياً رأسه بين ركبتيه اللتين ضمهما إلى بطنه الخاوية. لكن عقله المستيقظ، كان قد رسم له الأسلوب الذي يجب أن يغيّر به جلده.

خرج ذلك الصباح من باب الفندق، مُدَمّرَ النفس، مسحوقَ الخاطر. سار كحشرة عمياء، تخبط في ظلام دامس. نفسهُ لم تعد تحتمل امتصاص الذلّ. كاد يختنق شتائمُ رئيس العاملين تطحن سمعه. فكّ زرّ القميص العلوي. حررّ رقبته. دمعتْ عيناه جرحتْ حلقَه غصةٌ مُرةٌ. أبناء وطنه طُردوا من ديارهم بسلاح الغرباء، وها هو يُطرد ثانيةً، ولكن بسلاح أهله.

في الشارع. يشعر أنه في مدينة ضربها زلزال. كلُّ ما فيها باهتٌ. الوجوهُ باهتة. الأرصفةُ باهتة. الأعلامُ المتنوعة باهتة... وقفَ يملأ صدرَه هواءً. ماجتْ في نفسه رغبةٌ للصراخ والتعبير عن مشاعره بصخب. لعل هذه الألوان الباهتة، تنتبهُ إلى وجوهها الشمعية، وأفكارها الخلبية التي ختَمَ عليها النفط بالشمع الأحمر.

يتربّع الآن فوق صخرة، على قمة جبل يرتفع سبعةَ آلاف قدمٍ فوق سطح البحر. هواءُ البحر يأتي إليه محملاً بعبق التفاح والخوخ... يسوّي وضعيته. حين تمدّد فوق الصخرة سمع لها هسيساً كهسيس أم تحتضن طفلها. نظرَ إليها. وجدها حسناءَ تتلهف للقاء. انتقل ببصره إلى السماء. رآها زرقاء صافية. تحوّل عنها إلى السفوح المزدانة بالحب. أبصرَ فيها روابي اللّد والرملة ونابلس وأريحا. انبعث في نفسه خدرٌ لذيذ، فأحكمَ أصابعه على الجهاز، وأمعن النظر باتجاه الهدف.

يلفّه سكونٌ محبّب. يأتيه صوتُ فيروز من (عرزال) بعيد. يُرنّحه اللحن الشرقي. تأسره كلمات كَرْم العلالي... تذوب روحه ولها وحنيناً إلى ليلى. تُمعن فيروز في تفجير نوازع العشق. تنقله إلى طرقات اللّد العتيقة، وأهلها وسوقها وخضرتها. تتشابك صورةُ ليلى مع صورة الوطن، فتتشكّل لوحةٌ إلهية في الوجدان، لم ترَ العينان أحلى منها، ولا أجمل. يطير معها على أجنحة الحلم إلى مدن مباركة لها عيونٌ من زمرّد أخضرَ، وخدودٌ من برتقال وعنبر، تبرد، فتتدثر بندى وضباب، وتدفأ فتتطاول أعناق القندول ثم تميل مُرَحّبةً بمن عَبَرَ فوقها بغير جوازات سفر.

تمرّ غيمةٌ صيفية، فتحجب أشعةُ الشمس لحظات. يتذكّر الحرباوي الذي جهد في معرفة السبب الذي دفعه لاختيار لبنان. لم يخبره أنه سيتّجه إلى الجنوب. يحسّ بشيء من الضيق. يضطرب. لكنه ما يلبث أن يهدأ، حين يتذكّر (خليل) الذي التقاه في (صور) وعلّمه كيف يعبّر عما في نفسه.

نظرَ إلى الشمس التي تجنح للغروب. تراءى له في قرصها البرتقالي وجه ليلى تحيط به هالةٌ من الحزن. خيّل إليه أنها تطلّ عليه من شباكها. تلوّح له بيدها، فيشيح بوجهه عنها، يركّز حواسه باتجاه الهدف المنشود.

تتناهى إلى سمعه حركةٌ مغايرةٌ للرتابة. يرهف السمع. يرسل النظر عبر المنظار. يمسح بنظراته الطريقَ الزراعي الغافي بين بساتين التفاح. يلمح عربة قادمة من بعيد. يتابع الهدف. أصابعهُ على الجهاز. تتوضّح معالم

المركبة . تتسعّرُ الدماء في عروقه . يحمّرُ وجههُ فيغدو كزهرة رمان .

يحسّ أن حقّ وطنه يستوطن الآن أطراف أصابعه . يحبس أنفاسه . يتمتم «بسم الله الرحمن الرحيم» يعدّ . واحد . . اثنـ . ـان ... ثلاثة . وتهتزّ الأرض!!.

يبرز وجه ليلى . ينهض . يجتاحه الفرح . يهتف بشوق . «أنا هنا يا بنة عمي ... » .

* * *

ابــداع

آخر الرقصات

تـاج الديـن الموسـى*

في أي مكان كنت تخبئين تلك الرقصة يا أمي؟ أفي جسدك الناحل الذي حنته الأيام، ولم تبق منه سوى العظام؟ أم في جيب سري من جيوب ثيابك التي فرغت من الفرح لسبعة عشر عاماً؟

صليت العصر، ثم شرّقت بصحبة عكازك الذي يرافقك أينما توجهت، وعدت بعد نصف ساعة، بقامة منتصبة، دون عكاز، تتأبطين ذراع أخي العائد.

(*) - تاج الدين الموسى: أديب وقاص من سورية. له عدة أعمال قصصية، منها: «الشتيمة الأخيرة».

كل شيء بدأ عفوياً يا أمي. . فحين دخلت الدار، وأنت تزغردين، وتهنهنين، أخذ الناس يتراكضون إلينا.. وبعد دقائق ما عادت غرف دارنا تتسع... ولا أرض الدار، ولا السطح، ولا الأسطح المجاورة، ولا الزقاق.. كأن أهل الضيعة، كلهم، حضروا ليفرحوا معنا بعودة أخي..

أنا، ولهذه اللحظة، لا أعرف من أين، ولا كيف وصلت الدربكة حضن خالتي حنيفة.. نحن ما عندنا دربكة يا أمي.. أأنت تسمحين لدربكة أن تدخل بيتنا؟ وما هي حاجتنا إلى الدربكة أصلاً إذا كان الفرح قد رحل من دارنا في اليوم نفسه الذي اختفى فيه أخي قبل سبعة عشر عاماً؟ حتى الضحك، يا أمي، نسيناه.. وإذا ما صادف ونسي أحدنا فابتسم، فإن لكزة واحدة من يد أبي اليابسة، أو زورة واحدة من زوراتك، تجعلانه يتمنى أن تنشق الأرض وتبتلعه.

وكأنكما تقولان له: «كيف تبتسم يا قليل الناموس وأخوك الكبير غائب؟!».

أم أنك اشتريت الدربكة سراً، وأخفيتها في مكان ما في دارنا، أو في دار قريب، أو جار، لتكون جاهزة في ساعة كساعة البارحة؟ إن إيمانك بعودة أخي لم يضعف في يوم من الأيام.. سبعة عشر عاماً مرت وأنت تنتظرين عودته وما مللت من الانتظار.. سبعة عشر عاماً مرّت لم يبتعد فيها عن بالك مسافة ذراع..

«لا تكبروا على الأكل يا أولاد. أخوكم الكبير كان يأكل من الموجود».

«أفيقوا من النوم يا أولاد. أخوكم فاخر كان يفيق قبل علام الضوء».

«لماذا لا تدرسون؟ أخوكم لم يكن يرفع رأسه من الكتاب».

«تتركون شغل البيت كله لي.. أخوكم كان يساعدني في كل شيء».

«تتعبون من تعبئة قادوس ماء من الجب.. أخوكم كان يحصد الحنطة معنا بالمنجل».

على المائدة تضعين له صحنا وملعقة، وحولها تتركين له مكانا.. على المصطبة تمدين فراشه في الصيف، وعلى التدريبة في غرفتنا الغربية تمدينه في الشتاء.. تخرجين صرّة ثيابه في صباح كل يوم جمعة من الدولاب، فتفوح الروائح الطيبة من أوراق الزيزفون والورد الجوري وعروق الحبق التي تدسينها بين الثياب.. أكثر القطع محبة إلى قلبك: بذلته الجامعية الزرقاء.

أنا أعتقد أنك من اشترى الدربكة مؤخراً، فمعنوياتك، في الأيام الأخيرة، وصلت السماء. . شفيت فجأة من آلام المفاصل التي لم تكن تتركك تنامين الليل. . استقام، قليلاً، ظهرك. . صرت، وبدلا من أن تتوكئي على العكاز، حين تمشين، تضعينه على كتفك. . حنيت شعرك. . حورت الدار. . غسلت الملاحف ووجوه المخدات. . أخذت تهتمين أكثر بأحواض الورد، وسطول الحبق، والعبيتران، وصرت تكنسين أرض الدار مرتين في اليوم: صباحاً وعصراً، وترشّين عليها الماء، كي تمنعي الغبار من الثورة إذا ما هبت نسمة هواء، وبعد صلاة العصر تحميلن عكازك، وتشرّقين لمراقبة الطريق عند أول الضيعة من تحت شجرة تين، أو زيتون. خفنا على عقلك يا أمي. . تساءلنا. . قلت:

- «أشم رائحة أخيكم في هذه الأيام يا أولاد».

همسنا: «وهل وصلك خبر ما من أحد؟».

- «نعم. وصلني».

هجمنا عليك بصوت واحد: «ممن؟ ومتى؟».

- «من هنا. . من قلبي يا أولاد».

وأضفت، بعد خيبة أمل لاحت على وجوهنا: «لا تستغربوا ياأولاد. إن قلب الأم دليلها. . ».

حسبت لنفسك، وبمساعدتنا أحياناً:

- «إذا خرج من عندهم صباحاً فمتى يصل الضيعة؟».

- «يصل بعد الظهر».

- «وإذا خرج بعد الظهر؟».

- يصل مساء. . لكن لماذا تعذبين نفسك بالذهاب والانتظار عند أول الضيعة».

- «لأنه لا يعرف دارنا الجديدة. . فإذا جاء إلى دارنا القديمة، ووجدها مهدمة، ومهجورة سيلعب الفأر بعبه».

ست ليال انقضت ما نمت فيها لساعة على فراش، أو تمددت على أرض. . تغفين للحظات وأنت مقعية، أو مقرفصة، أو متربعة عند باب الدار تبددين الليل بالتسبيح، والدعاء، والتضرع، وقبل حلول الليلة السابعة صدقت حسابات قلبك. .

كنت أعتقد أن وردة ستكون أول من يرقص بعد أن رندحت الدربكة في حضن خالتي، وأن وداد ستكون أول من يشاركها الرقص فور وصولها.. لكنك من بدأت الرقص أولا، واستمرتْ إلى النهاية..

لا أعرف، حين عانقت أخي، ما الذي جعلني أتذكر حرارة قبلاته، عندما كان يجيء إلى الضيعة خميسا وجمعة؛ ويصيح حين يصير بأرض الدار: «يا أهل البيت» فأصرخ: «جاء أخي فاخر» وأقفز لملاقاته قبلكم جميعا، فيأخذني بحضنه، ويقبلني، ثم يقذفني إلى أعلى ما يستطيع، ويتلقاني بيديه، ويعضني من خديّ، فأصيح من الألم، وأبكي.. كنت تقولين له، حين ترين أثر أسنانه على خديّ: «أنت يافاخر تغار من الأطفال».

وما الذي جعلني أيضاً أستعيد دفء حضنه الذي كان يجلسني فيه، ويغني لي أغاني سيد درويش، والشيخ إمام، ومرسيل خليفة، ويحفّظني أسماء بعض الدول، وأسماء عواصمها.. كنت أظن أيامها أني حفظت أسماء دول الدنيا كلها.. وأسماء عواصمها كلها.. وما أدراني أن أخي لم يكن يذكر لي سوى أسماء الدول التي أحبها، وأحب عواصمها؟ لقد اكتشفت، حين صرت من تلامذة المدارس، أن هناك دولا أخرى كثيرة، ولها عواصم، ما كان أخي يجيء على سيرتها..

- «من تكون هذه المرأة التي ترقص؟».

- «مؤكد أنها واحدة من قريبات فاخر».

أنا سمعتهم يتساءلون همساً.. ومن يصدق ان تلك الرقصة لك؟ من يصدق أنك رجعت أكثر من سبعة عشر عاماً إلى الوراء، وصرت ترقصين رقص الصبايا؟

- «يوجد شبه كبير بين المرأة التي ترقص وبين أم فاخر».

- «أنا أعتقد أنها هي».

- «مستحيل! امرأة عجوز تتوكأ على عكاز لا تستطيع أن ترقص مثل هذه الرقصة العجيبة..».

وهكذا.. حين بدأ أهل الضيعة يكتشفون أنك من كانت ترقص، أخذت أبصارهم، ومشاعرهم، تتوجّه إليك، تاركة أخي العائد لي وحدي في البداية، ولي ولابنة عمي وردة وأختي وداد بعدئذ..

أنت لو رأيت وداد حين وصلت . . لقد شقّت الجمع وهي تركض ، وتصرخ : «أين أخي فاخر؟ أين حبيبي؟» .

وداد ما كانت تتعرّف فاخراً لو لم أشر لها صوبه . . من حقها ألا تعرفه . كلنا ما عرفناه حين وصل . . قبلته على مهل من جبينه . . من خدّيه . . من رقبته . . وكأنها كانت تشمّ رائحته لتتأكد أنه هو . . ثم ، بعد دقيقة ، أو أقل ، ضمته بقوة ، وصارت تقبله بشكل محموم ، وتقول له : «أنا وداد يا فاخر . . أنا أختك وداد» كأنها أحسّت أن أخاها لم يعرفها . . أيعقل أن ينسى فاخر أخته التي كان يقول لها : «سأعلق صورة عن شهادتي في صدر بيتك ، وسأمنحك نصف راتبي» . أختي تستحق من أخيها أكثر من صورة عن شهادة مهندس ، وأكثر من راتب موظف . . أصلاً لولاها من أين كان سيصرف على نفسه خلال دراسته الجامعية التي انقطت باختفائه قبل شهرين من تخرجه؟ لقد اشتغلت بورشات قلع البطاطا ، وحواش القطن ، ونبش البصل ، وحصاد العدس والكمون والحمص ، وقَشّ الحصيد . . لم تترك وداد ورشة تعتب عليها من أجل تأمين مصروف أخيها . . حتى في أيام الجمع ؛ أيام الاستراحة ، كانت تعجن ، وتخبز ، وتجهز زوادة فاخر بيديها . .

تذكرين يا أمي أن وداد كانت في عامها السابع عشر يوم اختفى أخوها ، وأنها أجّلت عرسها أكثر من مرة آملة أن يحضر الغائب العرس ، ولو لم تجبروها على الزواج ، بعد سنتين من التأجيل والانتظار ، لربما فعلت مثلما فعلت وردة ، وانتظرت سبعة عشر عاماً .

حين وصلت أختي من دار زوجها ، كان المجتمعون في دارنا يوسّعون لك الدائرة . . كأن أرض دارنا لم تعد تتسع لرقصتك التي جننت أهل الضيعة . . تميلين . . وتنحنين . . وتستقيمين . . وتقرفصين . . وتقومين . . وتتحوصرين . . تدورين حول نفسك . . تقتربين من أخي العائد . . تلامسينه بأطراف ثوبك ، فبرؤوس أصابع يديك ، فبشفتيك ، ثم تطيرين إلى صالح ، ابن خالي ، الذي بدأ يغني لك : «شيلي يا عمتي شيلي . .» تقتربين منه بصدرك ، وتفقسين له بأصابعك ، وتهزين بجسدك ؛ وعندما يقترب بجذعه منك تفرين ، إلى عمي محمود . .

في صغري أذكر أنني كنت أرافقك إلى بعض الأعراس ، وأذكر أنك كنت

تغنين بصوت عذب وساحر . . بعد اختفاء أخي لم يبق من صوتك سوى بحة الحزن فيه، حين تتلين ما تيسر لك من آيات المصحف، بعد أدائك صلاة الصبح حاضرة، أو حين تغنين العتابات الحزينة، وتنوحين عند رؤوس الراحلين من الأحبة قبل دفنهم . . ألا تذكرين ماذا فعلت عند رأس أبي الذي ضاق صدره من همّ الانتظار، والتدخين، فتركك ورحل؟ . يومها أبكيت الناس والحجارة . .

وأذكر أن رقصك لم يكن مميزاً كصوتك . . كان مثل رقص أي امرأة بالضيعة، ولا أعلم متى تدربت على رقصة البارحة، ولا أين كنت تخبئينها . . أمس رقصت بجنون يا أمي . . بحركات كأنها ما كانت معنية بإيقاع الدربكة بين يدي خالتي، أو بغناء ابن خالي، أو بتصفيق الناس . . رقصت رقصة ما رأيت امرأة من ضيعتنا، أو من غير ضيعتنا، كانت رقصتها من قبل . . كنت أمهر من النوريات اللواتي كن يزرن الضيعة في المواسم، ويرقصن على البيادر، وأمهر من محترفات الرقص الشرقي اللواتي كن يظهرن على شاشة التلفاز قبل نشيد الختام.

نعم. أختي وداد ما شاركتك الرقص بعد وصولها، ولا وردة ابنة عمي محمود رقصت . . فبعد ثوان من وصول زغاريدك دار عمي، كانت وردة قد صارت في دارنا . وردة تدرك أنك لن تزغردي إلا حين يظهر أخي . . عمي محمود، وأفراد عائلته، جاؤوا ركضا ليدخلوا دارنا من بابها، إلا وردة فقد قفزت عن الجدار الفاصل بين دارينا . . من المكان نفسه الذي كانت تقفز منه قبل سبعة عشر عاما لتلتقي فاخراً، أو يقفز منه فاخر ليلتقي وردة . . أنا، ابن السنوات الخمس أيامئذ، كنت متواطئاً بأكثر لقاءاتهما . . يدسّ فاخر في جيبي فور وصوله من المدينة ربع ليرة ورسالة، فأركض إلى دار عمي محمود، أسلّم الرسالة لوردة، وأنتظر بضع دقائق إلى أن تقرأها، وتكتب له جوابا عليها، تدسه في جيبي، مع ربع ليرة أيضاً، فأركض إلى دارنا وأسلّم الرسالة لفاخر . . وليلاً، حين يلتقيان وراء بوابة دار عمي، أو وراء بوابة دارنا، أقرفص فوق قبة تنورنا أراقب لهما الموقف، وأستمع إلى زقزقاتهما وتغريدهما . .

هكذا كنت أمضي الوقت بعد وصول أخي من المدينة أيام دراسته الجامعية . . بين دارنا، وبيت عمي، وقبة التنور، ودكان الحاج مصطفى؛ أشتري بأرباع فاخر ووردة.

بعد سنتين من اختفاء أخي، علمت أن الشيخ عبد الله، إمام جامع قريتنا، همس في أذن عمي محمود: «ابنتك صارت في حكم المطلقة لعدم معرفة مصير ابن عمها. لقد كتب كتابه عليها واختفى، ومن حقها الآن أن تتزوج شخصاً غيره.. اليوم صارت في العشرين، وغدا لن تجد شابا يطلب يدها..».

من كان يجرؤ أن يفاتح وردة بموضوع كهذا؟ وردة ربطت مصيرها بمصير فاخر وانتهى الأمر.. عاشت مثلك تنتظر على أمل أن يظهر في يوم من الأيام، وها هو قد ظهر، ومتى؟ بعد أن صارت في الخامسة والثلاثين..

حين قفزت وردة عن الجدار، وركضت إلينا، توقعت أنها ستهجم على أخي، وتغمره بشوق سبعة عشر عاما من الانتظار.. لكن ما الذي أصاب وردة يا أمي؟ أتكون أدركتْ ما أدركته أنا فور وقوع نظرها على أخي؟ أم تكون قد خجلت من معانقته أمام الناس؟ مستحيل! أتخجل امرأة من معانقة زوجها أمام الناس بعد سفرة استمرت عمراً؟ صحيح أنهما لم يعرّسا.. لكن كتابهما مكتوب.. لقد تحوّل ركضها إلى هرولة، فمشي، ثم تمهلت حين اقتربت منه، وأطرقت حين وصلت، وبعد نظرة خاطفة مدّت إليه يداً خجولة، وصافحته..

- «اليوم أحد، والخميس القادم سأعمل لكما عرسا ما عرفت الضيعة مثله».

عن أي عرس تحدثت مع فاخر ووردة يا أمي؟ وهل كنت ستعودين صبية، فيما لو كنا سنقيمه، وترقصين مثلما رقصت البارحة؟ لو تعرفين أين وجدت وردة التي اختفت فجأة بعد سلامها الخجول على فاخر؟

ظننت، في البداية، أنها راحت تتفقد جهازها بعد أن حددت لها موعد العرس. أنا، وقتها، كنت أبحث عن أختي وداد، التي اختفت هي الأخرى، فور انتهاء عناقها لأخيها.. وجدت الإثنتين متعانقتين تنتحبان عند الجدار الفاصل بين دارنا ودار عمي محمود، في نفس المكان الذي كانت تقفز منه وردة، أو يقفز منه فاخر قبل سبعة عشر عاما..

قاومت دمعتي، واستدرت إليك.. كنت تؤدين حركات راقصة من وضعية القرفصاء أمام أخي.. فجأة تباطأت حركات يديك.. اقتربت بوجهك من وجه

أخي حتى كادت المسافة بين وجهيكما تتلاشى.. حملقت فيه لثوان، ثم سقطت على الأرض..

أهي السكرة كانت ذهبت يا أمي، وجاءت الفكرة؟ أم هو الفرح الذي أعمى بصرك وباصرتك؟ إن أخي لم يكن أخي يا أمي.. أخي كان ممشوقاً.. جميلاً.. شاباً.. ممتلئا، وكان شعره أسود، مسترسلاً، يغني إذا حضر الغناء، ويرقص إذا حضر الرقص، ويحكي إذا حضر الحديث.. أما الذي جاءنا البارحة فقد كان ضئيلاً، هرماً محني الظهر.. على رأسه بضع شعرات بيض، لم يعبأ برقصك، ولا بدربكة خالتي، أو بغناء صالح، أو بتصفيق الناس، أو بفرحهم بقدومه.. إنه طوال الوقت ساهم، ينظر إلى لا شيء، لم ينطق بكلمة واحدة منذ وصوله..

حتى من الأحاسيس، ما عنده شيء.. فلو كان عنده شيء منها لوجدنا لقبلاته حرارة.. لحضنه دفئاً.. لبقي معي هنا، عند قبرك، ولو لدقائق، بعد انتهائنا من مراسم دفنك.

* * *

طعمُ الكــلام أحقيقـة أم وهم ؟!

د. محمـد كشــاش *

مطلــع

اعتـاد المرء في حياته اليومية أن يقول : «كلام كالعسل»، اذا سمع كلاماً انشرح له صدره، واطمأن له قلبه. وفي المقابل، يردد قـولاً : «كلام بلاطعم»، عندمـا يتناهى الى مسمعـه ألفـاظ لامعنى لها، أو حين بردّ على متكلم يتفوه بكلام في غير موقعه، أو يُلقي آخر بدلو ألفاظه في غير بئر المعنى الذي فيه يمتحون..

(*) د. محمد كشاش : باحث من القطر اللبناني الشقيق. دكتوراه في الأدب العربي. استاذ الأدب العربي في الجامعة اللبنانية.

فيأتي قوله كرقعة نابية في ثوب الحديث، لامقام لها ولاطعم.

ويتكلم انسان بكلمة فيشعر بحرقة في حلقه، وربما غصَّ وشرقَ فيها. وأحياناً يتلفظ بالقول، فيجري في لسانه جريان الماء من منحدر شاهق، يلتذ فيه، حتى يروح يعيده ويكرره.. مواقف اجتماعية يحياها الفرد في أثناء التعبير متكلماً تارة ومستمعاً الى مَنْ عداه طوراً آخر. ولكن شعور الأول أشدّ تأثراً من الثاني؛ لأن المعرفة عن طريق المعاينة والمشاهدة آكد منها عن طريق السماع. أو على حد قولهم" «فماراء كمَنْ سمعا»(1).

وارتباط «الطعم» «بالكلم» يبعث على الفضول ويثير تساؤلات؛ عملاً بالمبدأ المعروف «ماجاء على أصله لايُسْأل عن علته، وماجاء مخالفاً لأصله يُسْأل عن علته». ونزولاً عند الأصل المذكور، هل للكلام طعم؟؟ وماهو طعمه؟ أيشبه المأكول والمشروب؟؟ أم يخالفهما الى طعوم أخرى؟ وهل تتعاقب الطعوم المتباينة عليه، من حلاوة وملوحة وحموضة ومُرورة؟ حقيقة نعايشها ولانلتفت اليها كثيراً، أو نكلمة هي موجودة فينا بالقوة، وتحتاج الى ابرازها بالفعل. كأن لفظ «طعم» فقد معناه المعروف عند المستمع- المتكلم، أو تجاوزه الى معانٍ أخرى عن طريق المجاز، والإشكالية تقتضي ضرب كشح الإبهام عنها، والإجابة عما تطرحه من استفهام.

من ألوان أطعمة الكلام

تتعدد مذاقات الكلام، وأصناف أطعمته. وتباينها أمر خاضع لنوع الموضوع وحالة المتكلم النفسية، فضلاً على الوسط الذي يقال فيه.

ففي مقامات الحبّ، وعند حديث قلب الصبّ للصب، تجرّ الكلمة العذوبة للسان الناطق بها، يشعر معها اللافظ باللذة ولو كان مريضاً. من

---

(1) القول جزء من بيت وتمامه: [من البسيط]

يابنَ الكرام ألا تدنُو فتُبصر ما قد حدَّثُوك فما راء كمنْ سمعا

ينظر ابن هشام: شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط١٠، ١٣٨٥هـ- ١٩٦٥م، ص٣٠٨.

أرق الشواهد وأسلسها قول الإمام الشافعي، وهو يصف حبيبته المريضة وحذره عليه، أنشد: [من مجزوء الكامل].

مَرِضَ الحبيبُ فعُدتُهُ ... فمرضتُ منْ حَذَري عليه
وأتى الحبيبُ يعودُني ... فبرئتُ منْ نظري اليه(٢)

ولاأظهر لطعمه من إنزال القول منزلة احدى الوصفات الطبية التي تساعد على الشفاء «فبرئت من نظري اليه». والوصفة ذات طعم..

ويبعث حديث الحب في اللسان طعم حلاوة، يزيد وقعه أنساً وجرسه طرباً. من أمثلته خطاب ابن الوردي حبيبه، حين يسأله، فيجيبه بكلام- على مايقال- أحلى من السكر، قال: [من مجزوء الرجز].

وأغيد يسألني ... ما المبتدأ والخبرُ
مثّلهما لي مُسرعاً ... فقلتُ: أنتَ القمر(٣)

وفي رحاب عذوبة مذاق الألفاظ، مادار في عتاب المحبّ للأحباب. وهو موقف يجمع التناقضات: العتاب يقابل المرارة، والأحباب يقابل الحلاوة.. ويغلب في الموقف التعبيري طعم الحلاوة، الذي تجري السلاسة على العبارة والطلاوة على النطق، يشعر الناطق بها على نحو قول أمير الشعراء: [من الخفيف].

خدعوها بقولهم حسناءُ ... والغواني يغرُّهُنَّ الثناءُ
أتُراها تناستْ اسميَ لَمّا ... كثُرت في غرامها الأسماءُ
إنْ رأتني تميلُ عني كأنْ لم ... تكُ بيني وبينها أشياءُ(٤)

(٢) يراجع، داود الأنطاكي، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م، ج١ ص٣٥.

(٣) ينظر، الشيخ عبد الرحيم العباسي: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٣٦٧هـ- ١٩٤٧هـ، ج ٤ ص١٥١.

(٤) أحمد شوقي: الشوقيات، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧م، مج١، ج٢ ص١٠١.

واللافظ للأبيات يشعر بحلاوة على لسانه، ورقّة في فمه، على الرغم من الموقف غير السوي في ميدان الحب.

وتهدّىء الكلمة البليغة من روع السامع، وتسكن غضبه، وكذلك فعلها في اللافظ، تنزل منزلة مهدّىء يفعل فعل السحر؛ فيجزي عليها الجزاء الأوفى، ويدفع ثمنها كما يدفع تكاليف مائدة مدّت له، تناول منها مالذّ وطاب. يُروى أن المهدي وقف على امرأة من بني ثُعَل، فقال لها: ممَّنْ العجوز؟ قالت من طيء. قال مامنع طيّئاً أن يكون فيها آخر مثل حاتم؟ قالت الذي منع العرب أن يكون فيها آخر مثلك. فأعجب بقولها ووصلها[٥].

وتؤثر الكلمة في النفس الغاضبة غير الراضية، فتبدد بحلاوتها جانب القسوة، وتذهب الرفض والجفوة، شأنها في ذلك شأن الشراب الذي ينعش ويرطب بعد نصب وتعب. قال الأصمعي: كنت عند أمير المؤمنين الرشيد، اذ دخل رجل ومعه جارية للبيع، فتأملها الرشيد، ثم قال: خذ جاريتك، فلولا كلَفٌ في وجهها وخنسٌ في أنفها لاشتريتها. فانطلق بها، فلما بلغت الستر قالت: ياأمير المؤمنينُ: أرددني اليك أنشدك بيتين حضراني، فردّها فأنشأت تقول: [من السريع]،

ماسلم الظّبيُ على حُسْنه كلا ولا البدرُ الذي يُوصفُ
الظّبيُ فيه خَنَسٌ بيّنٌ والبدرُ فيه كلَفٌ يُعرفُ[٦]

فأعجبته بلاغتها فاشتراها وقرّب منزلتها، وكانت أحظى جواريه عنده.

والكلمة اللّدنة، طرية المذاق، السهلة الليّنة مفتاح الى قلوب الناس،

(٥) يراجع، الجاحظ: المحاسن والأضداد، شرح د. يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م، ص٢٤-٢٥.

(٦) ينظر، ابن الجوزي: كتاب الأذكياء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م، ص٢٤٦-٢٤٧، والأبشي: المستطرف في كل فنّ مستظرف، دار الجيل، بيروت، طبعة جديدة مفهرسة، لا. تا. ج١، ص٩٦.

والكلمة الجافة قليلة الماء يزدردها السامع، ويحصد من جرأتها السائل الحرمان والمنع؛ لأن الأنفس تنشرح بلطيف السؤال وتمتنع بجفاء السائل[(٧)].

وقد تنوب عن الكلمة اشارة عين أو يد أو حاجب.. فتؤدي دورها الإبلاغي سيميائياً، وتضفي عليها طعم لذة الفوز، والوصول الى ماكان فيه عجز.

ذُكر أن رجلاً دعا المبرد بالبصرة مع جماعة، فغنت جارية من وراء الستار، وأنشأت تقول: [من الطويل].

وقالوا لها هـذا حبيبُكِ مُعرضاً   فقالتْ ألا اعراضُهُ أيسرُ الخطب
فما هي إلا نظرةٌ بتبسمٍ   فتصطك رجلاهُ ويسقط للجَنْبِ[(٨)].

فطرب كلٌّ من حضر..

ومن ألوان أطعمة الكلام، طعم العزَّة والأنفة، وذلك حين يشنف السمع كلام فيه تذكير بحق هُدِر، أو كرامة امتهنت وجاه ضيِّع وبُعثر.

والمطالع مصادر التاريخ تنبيء أن هارون الرشيد كان في بعض الليالي يَسْمرُ فيسمع مغنية تغني قول عمر بن أبي ربيعة: [من الرمل].

ليتَ هنداً أنجزتنا ماتعدْ   وشفتْ أنفسنا ممَّا تجدْ
واستبدَّتْ مرةً واحدةً   إنَّما العاجزُ منْ لايَستْبدْ[(٩)]

فجعل الرشيد يكرر مضغ القول: «إنما العاجز منْ لايستبد»

(٧) أسمى علماء البلاغة والأدب هذا المسلك التعبيري «لطيف الاستمناح». يراجع، ابن عبد ربه: العقد الفريد، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتّب فهارسه أحمد أمين وأحمد الزين وابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م، ج١ ص٢٥٣، وابن حجة الحموي: ثمرات الأوراق، تحقيق وتعليق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م، ص١٤٢.

(٨) ابن الجوزي: كتاب الأذكياء، ص٢٥٤، وأبو العباس الجرجاني: المنتخب من كنايات الأدباء وارشادات البلغاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٤م، ص١٤، وقد وردت الأبيات في المصدر الأخير بشيء من التحريف والتغيير.

(٩) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، شرح وتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الأندلس، بيروت، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م، ص٣٢٠-٣٢١.

ويعجبه طعمه . . وكان من أثره أن أخذ البرامكة وحدث من أمرهم ماحدث[١٠].

وفي مقابل الحلاوة والطلاوة تقتضي طبيعة الحياة القائمة على الإيجاب والسلب، أن يكون للكلمة طعم مرارة وملوحة وحموضة . . كما ثبت لها- على الراجح- طعم الحلاوة، فهل عُرِف لها المذاق المذكور؟؟

يشعر اللافظ أو السامع بمرارة الكلمة، كما يشعر بحلاوتها. وهي طعوم تبرز نكهتها في مواقف مغايرة لسابقتها. من مقاماتها الاستماع الى الكلام النشاز، والألفاظ الملحونة، عندها يشعر المرء بضَرَس يتتابه. نقلت المصادر من أخبار اللاحنين أن رجلاً قال للحسن: «ياأبي سعيد. فقال: أكسبُ الدوانيق شغلك عن أن تقول: ياأبا سعيد»[١١]. ومثله ماروي عن رجل دخل على زياد فقال له:

«إن أبينا هلك، وإن أخينا غصبنا على ميراثنا من آبانا، فقال زياد: ماضيعت من نفسك أكثر مما ضاع من مالك»[١٢].

إزاء الكلام الملحون المتقدم وسواه، كان النحاة يتذوقون فيه طعم النتن والعفونة . . يوضحه قول أبي الأسود الدؤلي: «إني لأجد للحن غمزاً كغمز اللحم»[١٣]. ومعلوم المقابلة بين اللحن والغمز ومافي الأخيرة من الإحساس بالطعم.

وفي اطار طعم الغمز والنتن، يطالعنا الغريب والوحشي والنافر

---

(١٠) ينظر، ابن كثير: البداية والنهاية، وثّقه وقابل مخطوطاته الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل أحمد عبد الموجود، وضع حواشيه د. أحمد أبو ملحم وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م، ج١ ص٢٥٣، وفيه ورد صدر البيت الأول على الشكل التالي: «وعدت هندٌ وماكادت تعد».

(١١) يراجع، الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط٤، لا. تا، مج١، ج٢ ص٢١٩.

(١٢) يراجع، ابن قتيبة: عيون الأخبار، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٣٤٣هـ- ١٩٢٥م، مج١، ج٢ ص١٥٩.

(١٣) ينظر، ابن قتيبة: عيون الأخبار، مج١، ج٢ ص١٥٨.

بذوق تمجّـه الطبــاع وتتقـــزز منه النفـوس . من أمثلته قول الشنفرى : [من الطويل] .

دَعَسْتُ على غطشٍ وبغشٍ وصُحبتي   سُعارٌ وإرْزيزٌ ووَجْرٌ وأفكُلُ[١٤]

وشبيه به ماورد على لسان الأعشى (ميمون بن قيس)، وهو يصف حاله في حانوت خمّار . . [من البسيط] .

وقد غدوتُ الى الحانـوتِ يتبعني   شاوٍ مِشَلٍ شلولٌ شُلشُلٌ شَوِلُ[١٥]

وهي أقوال تشمئز منها النفوس عند تناولها اللسان، ولاتستسيغ طعمها الأبدان، ووظيفة الذوق[١٦] التمييز بين الأطعمة . يبرز الدعوى قول صفي الدين الحلي وهو يرد على أحد الفضلاء الذي سمع شعره فاستحسنه، وقال : لاعيب فيه سوى قلة استعماله الغريب، فكتب اليه الأبيات . . [من الخفيف] .

إنّما الحيزبُونُ والدَّردبيسُ   والطَّخا والنُّقاخُ والعطلبيسُ
والسَّبنتي والحقُص والهيقُ   والهجرسُ والطرقسانُ والعَسطُوسُ
لغةٌ تنفُرُ المسامعُ منها   حين تُروى وتشمئزُ النُّفوسُ
وقبيحٌ أنْ يذكرَ النافرُ الوحـ   ـشيُ منها ويُتركَ المأنُوسُ
أيـن قولـي هـذا كثيبٌ قديمٌ   ومقالي عقَنقَلٌ قُدموسُ
أتراني إنْ قلتُ للحبِّ ياعِلْـ   ـقُ درَى أنَّـه العزيزُ النَّفيسُ
إنّما هـذه القلـوبُ حديـدٌ   ولذيذُ الألفاظِ مغناطيسُ[١٧]

---

(١٤) نقلاً عن، فؤاد أفراد البستاني : الشعر الجاهلي، سلسلة الروائع، رقم (٢)، دار المشرق، بيروت، ط٧، ١٩٦٩، ص٦٣ .

(١٥) الأعشى : الديوان، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م، ص١٠٩ .

(١٦) وظيفة الذوق تشهية الغذاء، والتمييز بين مايُستساغ ومالايستساغ . . . والذوق هو مذاق الأشياء وآلته اللسان . . ينظر تفصيل ذلك، ابن سينا : كتاب النفس (من أجزاء كتاب الشفاء)، حققه ونشره د. فضل الرحمن، اكسفور، ١٩٥٩م، ص٧٥ .

(١٧) صفي الدين الحلي : الديوان، دار صادر، بيروت، لا . تا، ص٦٢٤-٦٢٥ . الحيزبون : العجوز- الدردبيس : الداهية- الطخا : السحاب المرتفع- النقاخ : الماء البارد الصافي- العطلبيس : لم نجدها- السبنتي : النمر : الحقص : الشد- الهيق : الطويل من الرجال المفرط الطول- الهجرس : القرد- الطرقسان : لم نعثر على معناها- العسطوس : شجرة كالخيزران .

وقوله: «لغة تنفر المسامع . . » هي قطب رحى ماتقصد، بالاضافة الى «ولذيذ الألفاظ مغناطيس» التي تحمل دلالة بيّنة على طعم الكلام غير السوي؛ فيبعث في النفوس الإشمئزاز كما تبعثه الطعوم المنتنة الناتجة عن المآكل الفاسدة . .

ومن ناحية أخرى تؤدي المذاق المرّ والحامض ومايشبههما ألفاظ الفُحْش والسِّباب والشتائم . ولاأدل على طعمها من إيقاعها النفور في الطباع، وسكب الاشمئزاز في الأسماع . وهو نفسه ينبعث من اللحم العفن والأكل الفاسد النتن . ونتيجة لطعم الفاحش أوصى الأدباء والعلماء بهجر الألسنة له والعدول الى مآكل لطيفة تبعث اللذة في الفيه . قال أبو العباس الجرجاني موصياً هجر الفاحش السخيف : «فمن فوائد التحرز عن ذكر الفواحش السخيفة بالكنايات اللطيفة، وإبدال مايفحش ذكره في الأسماع، بما لاتنبو عنه الطباع . . »[١٨] .

وذهب الحصري المذهب نفسه حين عدَّ الفواحش من القاذورات التي ترسل الروائح[١٩] الكريهة، مقترحاً عندها تركها الى أساليب الكناية، لتتبدد طعمها وتذهب ريحها . قال : « . . وأكثر القاذورات ورد بالكنايات، كالغائط وهو المطمئن من الأرض . . »[٢٠] .

من وصف الظواهر الى اثبات الحقائق

(١٨) أبو العباس الجرجاني : المنتخب من كنايات الأدباء وارشادات البلغاء، ص٤ .

(١٩) لابد من التأكيد على العلاقة الوطيدة بين حاستي الذوق والشم، اذ كثيراً ماتؤثر رائحة الطعام في حكمنا على طعمه . وعندما نصاب بالزكام مثلاً نفقد في بعض الأحيان القدرة على تذوق الأكل من دون أن نفقد حاسة الذوق أو الاحساس بذوق الأطعمة الحلوة والمالحة والحامضة والمرّة . .

(٢٠) الحصري : جمع الجواهر في الملح والنوادر، حققه وضبطه وفصّل أبوابه ووضع فهارسه علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص٦٤ . ومثله رأي الثعالبي الذي قال : «تحسين المقابح بالكنايات» . ينظر، الثعالبي : تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تحقيق شاكر العاشور، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، الجمهورية العراقية، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨١م- ص٣٥ .

بات من الراجح اسناد الطعم للكلام، لفظاً كان أم معنى[٢١]، وهو طعم يتفاوت بتفاوت الموضوع، ويختلف باختلاف الكلمة، كما تتباين مذاقات الأطعمة المختلفة باختلاف المأكول مابين لحم وخبز وفاكهة وخضار.. وهو اسناد يركن الى اليقين، وتعززه الأدلة والبراهين، من أجلها:

١ - مادة «كلم» في أصلها اللغوي تأثير يدرك بإحدى الحاستين، الكلام بحاسة السمع، والكلم بحاسة البصر، قالوا: كلَّمتُهُ جرحته جراحة بانَ تأثيرها. أنشد امرؤ القيس: [من المتقارب]

وجُرْحُ اللّسان كجُرحِ اليدِ [٢٢].

فقد يبلغ باللسان والقول من هجاء أو ذم مايبلغ بالسيف اذا ضرب به من شدّة ذلك على المقول فيه، أو كما يبلغ السمّ الزّعاف في متجرعه وآخذه. ولاعجب بعد، أن يكون لها طعم يُحيي ويميت ينزل الأول منزلة الدواء الذي يجلب الشفاء، والثاني منزلة السم الذي يأتي بالسقم والبلاء.

٢. الكلام يشبه الى حد بعيد الطعام، يتجلى الأمر في مقدار تناوله: فالطعام اذ أخذ الكثير منه، ومافوق مقدار الحاجة أعلّ وأسقم، ويميت تخمة كما يموت الانسان جوعاً وعطشاً. وكذلك الكلام اذا زاد فيه المتكلم قتله وأودى به، يشهد له قول الشاعر: [من الوافر].

وجُـرْحُ السَّيفِ تُدْمِلُهُ فيبْرا ... وجُرْحُ الدَّهرِ ماجرحَ اللّسانُ
جراحاتُ الطّعانِ لها التئـامٌ ... ولايلتامُ ماجرحَ اللّسان[٢٣]

---

(٢١) الكلام في حقيقة دلالته اللغوية يقع على الألفاظ المنظومة وعلى المعاني التي تحتها مجموعة. يراجع، الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لا. تا، ص٤٣٩.

(٢٢) وصدره: «ولو عنْ نثًا غيره جاءني». امرؤ القيس: الديوان، دار صادرْ، بيروت، لا. تا، ص٨٤، والأنباري: منثور الفوائد تحقيق د. حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٧٠م- ص٣٨١.

والمزاوجة جليَّة بين مذاق الطعام ومذاق الكلام . . وهما يوديان الى متشابه الختام . وفيه من الدلالة على طعم الكلام الشيء الكثير . ونتيجة لذلك أوصى الأدباء بالإقلال من الكلام، والتلفظ بما يتطلبه المقام . كان يقال : «أفضل الكلام ماقلَّت ألفاظه وكثرت معانيه . .»(٢٤).

ونهى الفقهاء عن كثرة الكلام ؛ لأنها تفضي الى ذهاب مائه وتلاشي طعمه ومعناه . روي عن جابر (رضي الله عنه) أن رسول الله (ص)، قال : «إنَّ من أحبكم إليَّ وأقربكم مني مجلساً يوم القيامة أحاسنكم أخلاقاً ، وإنَّ أبغضكم إليَّ وأبعدكم مني يوم القيامة الثرثارون والمتشدقون والمتفيقهون . .»(٢٥).

وتعدى النهي عن التهام كثير الكلام الأدباء والفقهاء الى الأمراء والخلفاء . فقد روي عنهم أنهم عزلوا ولاتهم الذين أُثِر عنهم افراطهم في كلامهم . نقل عن أحد قضاة عمر بن عبد العزيز قوله : لمَ عزلتني؟ قال : بلغني أن كلامك مع الخصمين أكثر من كلام الخصمين(٢٦) . ولهذا كان التكرار في أساليب القول يشين الألفاظ(٢٧) ويستهلك المعاني ، كما أن تكرار نوع واحد من الطعام يضعف الجسم ويبري البدن .

---

(٢٣) يراجع ، البيهقي : المحاسن والمساوىء ، دار صادر ، بيروت ١٣٩٠هـ- ١٩٧٠م ، ص٣٨١ .

(٢٤) ينظر ، ابن عبد البر القرطبي : بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس ، تحقيق محمد مرسي الخولي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا . تا ، ق١ ، مج ١ ص٦١ .

(٢٥) ينظر ، النووي : الأذكار المنتخبة من كلام سيد الأبرار (ص) ، تحقيق أحمد راتب حموش ، دار الفكر المعاصر ودار الفكر ، بيروت ودمشق ، ط١ ، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م ، ص٥٢٥ .

(٢٦) يراجع ، ابن عبد البر القرطبي : بهجة المجالس وأنس المجالس . . ق١ ، مج١ ص٦١ .

(٢٧) تجلى الأمر في استسماج اعادة اللفظ . قال أبو بكر الأنباري تعليقاً على قولهم : «لاتمازحنَّ صبياً ولاتفاكهن أمةً» : معنى ولاتفاكهن : ولاتمازحن ، إلا أنه استسمج اعادة اللفظ ، فأتي بلفظ في مثل معناها مخالفة للفظها . . ينظر أبو بكر الأنباري : الزاهر في معاني كلمات الناس ، تحقيق د . حاتم صالح الضامن ، اعتنى به عز الدين البدوي النجار ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م ، ج١ ص١٥٧ .

٣. لذة الكلام تدرك كما يدرك لذيذ المأكل. فبعض الأطعمة والأشربة تسكب الرطوبة في اللسان[٢٨]، وتنعكس انتعاشاً في الأبدان. ومن الأطعمة الكلامية التي تبعث الرطوبة «ذكر الله». قال معاذ: قلت يارسول الله! أيّ الأعمال أفضل؟ قال: لايزال لسانك رطباً من ذكر الله[٢٩].

ورطوبة الكلام على اختلافه، باتت معلماً واضحاً في صفة الكلام. قيل: مدح أعرابي رجلاً، فقال: «كلامه الوبْلُ على المحل، والعذْب البارد على الظمأ»[٣٠]. فهو بالاضافة الى ما يتصف به من رطوبة بارد يبدد الظمأ ويذهب العطش. ولهذا فاضل الناس بين الكلام في الطعم، الذي دار بين الفاتر والبارد. . ومن لذيذ الكلام مايرتشف من فم الشكور، وهي لذة تعادل- في طعمها- رشف رضاب الحور، إن لم تزد عليها. أنشد أبو الفتح البستي يصف طعم المديح: [من الرجز].

ألذُّ من رشف رُضاب الحُور ... ومِنْ رضاع دُرَّةِ السُّرور
والباردِ الزلالِ للمخمورِ ... رشفُ الثَّناءِ من فمِ الشكُورِ[٣١].

وادراك لذة طعم الكلام تنتج عن التفوه به، كما تحصل من جرّاء الاستماع له. فالكلام الذي يجري على السليقة، بعيداً عن الزيغ واللحن، والغرابة والوحشية، هو اللذيذ الشهي، يؤازره وصف الجاحظ كلام الأعراب: «وأنا أقول: إنه ليس في الأرض كلام هو أمتع ولاآنق ولاألذّ في الأسماع، ولاأشدّ اتصالاً بالعقول السليمة. . من طول

(٢٨) حالة اللسان وسط بين الجفاف والسيولة، ولو غلب الجفاف أو السيولة عليه لما أمكننا تذوق الطعام. يراجع، ابن سينا: كتاب النفس، ص٧٥.

(٢٩) ينظر، ابن قتيبة: عيون الأخبار، مج١، ج٢ ص١٧٠.

(٣٠) يراجع، ابن قتيبة: عيون الأخبار، مج١، ج٢ ص١٧٠.

(٣١) أبو الفتح البستي: الديوان، ضمن أبو الفتح البستي حياته وشعره، دراسة وتحقيق د. محمد مرسي الخولي، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٠م، ص٣٤٨.

استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البلغاء . .»(٣٢)

ويتابع الجاحظ وصفه، فيعقد مقارنة بين أنواع الكلام، كأنه يتحدث فيه عن طعام يدرك بحس الذوق، فيه الحار والبارد . . قال: «. . . وربما أمتع بأكثر من امتاع الجزل الفخم من الألفاظ . . كما أن النادرة الباردة جداً، قد تكون أطيب من النادرة الحارة. وإنما الكرْب الذي يختم على القلوب ويأخذ بالأنفاس، النادرة الفاترة التي لاهي حارة ولاباردة . .»(٣٣). وماقوله «البارد» و«الحار» و«أطيب» إلا أوعية لفظية تتسع للحديث عن طهي طعام . .

وعلى نهجه جرى وصف الناس الكلام، الذي جاء على شاكلة وصف مائدة طعام، يُستلذ بأنواعها ويتذوق صنوفها. روى الحصري عن غير واحد وصف الكلام، جاء فيه: «. . قال الخمار: أبلغ الكلام ماطبخته مراجل العلم وصفّاه راووق الفهم، وضمّته دنان الحكمة، فتمشت في المفاصل عُذُبته، وفي الأفكار رقّته، وفي العقول حدّته . . . وقال الفقاعي: خير الكلام ماروّحت ألفاظه غباوة الشك، ورفعت رقّته فظاظة الجهل، فطاب حساء فطنته، وعذب مصّ جُرعه»(٣٤). وفي القول الأول يشعر القارىء أنه يصف شراباً يدرك بحسّ الذوق، ويفعل فعله في المفاصل والعقول . . وفي الثاني برز الطعم جلياً عبر مذاق الفقاع(٣٥) الذي طاب حساؤه وعذُب مصّ جُرعه.

٤ . ادراك الكلمة وتناول معناها يتم الى حدّ ما كإدراك المآكل

(٣٢) الجاحظ: البيان والتبيين، مج١ ، ج١ ص١٤٥ .

(٣٣) الجاحظ: البيان والتبيين، مج١ ، ج١ ص١٤٥ .

(٣٤) الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، حققه وزاد في تفصيله وضبطه وشرحه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لا . تا، مج١ ، ج١ ص ١٥٨ .

(٣٥) الفُقّاع: شراب يتخذ من شعير يُخمّر حتى تعلو فقاعاته . المعجم الوسيط، قام باخراجه ابراهيم مصطفى وآخرون، أشرف على طبعه عبد السلام هارون، المكتبة العلمية، طهران، لا . تا، ج٢ ص٧٠٥، مادة [فقع].

والمشارب، وماعداهما مما يؤخذ بحسّ الذوق. وليس أدل على ذلك من ضرب الله جلّ وعلا مثلاً الكلمة بالشجرة (النبتة)، جاء في محكم كتابه: «ألم ترَ كيف ضربَ اللهُ مثلاً كلمةً طيبةً كشجرة طيبة»[٣٦]. وزاد بياناً وتأكيداً على الطعم في آية كريمة أخرى: «ومثلُ كلمةٍ خبيثةٍ كشجرةٍ خبيثة اجْتُثَّتْ من فوق الأرض»[٣٧]. والتشابه بين الكلمة والشجرة الطيبة ذات الثمر اللذيذ بيّنٌ في تقرير طعم الكلمة، على الرغم من تباين المفسرين في مقصد «الكلمة»[٣٨]؛ لأن بعضها يدرك بالذوق. قال المفسرون: «.. كلمة طيبة.. هي النخلة ومثل كلمة خبيثة كشجرة.. هي الحنظل..»[٣٩]. وللنخلة طعم حلاوة يشهد لها ثمرها، وللحنظل طعم لايطيب ولايُستحلى، وفي كليتهما مذاق يدركه اللسان عضو حاسة الذوق. وفي تشبيه ربّ العالمين للكلمة بالشجرة تعزيز لطعمها، إثبات لتذوقها عبر اللسان؛ لأن في ضرب الأمثال[٤٠] زيادة إفهام وتذكير وتصوير للمعاني.

٥. تصوير اللفظ في صورة المحسوس الملموس ذات الطعم والمذاق آكد في نسبته المذاق له، كنسبة المحسوس للحسّ. والدارس المتدبر أقوال الأدباء والشعر يقع بأمّ عينه على المزاوجة بين اللفظ والزهر، والمعنى،

(٣٦) سورة ابراهيم، الآية ٢٤.

(٣٧) سورة ابراهيم، الآية ٢٦.

(٣٨) اختلف في الكلمة والشجرة، ففسرت الكلمة الطيبة بكلمة التوحيد ودعوة الاسلام والقرآن، والكلمة الخبيثة بالشرك.. ولعل المراد مايعم ذلك. فالكلمة الطيبة ماأعرب عن حق أو دعا الى صلاح، والكلمة الخبيثة ماكان خلاف ذلك... ينظر، البيضاوي: تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م، مج١ ص ٥١٨، والزمخشري: الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لا. تا، ج٢ ص ٣٧٦- ٣٧٧.

(٣٩) يراجع، القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م، مج٥، ج٩ ص٢٣٦، والبيضاوي: تفسير البيضاوي، مج١ ص٥١٨.

(٤٠) قال الزمخشري: «وضرب الأمثال في القرآن يستفاد منه أمور كثيرة: التذكير، والوعظ، والحث، والزجر، والإعتبار والتقرير وترتيب المراد للعقل وتصويره في صورة المحسوس، بحيث يكون نسبته للفعل كنسبة المحسوس للحسّ..». الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م، ج١ ص٤٨٧.

والثمر . . . مع التنبيه الى أن الكلام يطلق أحياناً على المعاني . من دلائله قول أبي الفتح البستي في الإخوانيات : [من البسيط] .

ما إنْ سمعتُ بنُوَّارٍ لهُ ثمرٌ   في الوقتِ يُمتِعُ سمعَ المرءِ والبصرا
حتَّى أتاني كتابٌ منكَ مُبتسمٌ   عن كلِّ لفظٍ ومعنىً يُشبه الدُّررَا
فكان لفظكَ من لألائه زهَرا   وكان معناهُ في أثنائه ثمرا
تسابقا فأصابا القصدَ في طلقٍ   للهِ من ثمرٍ قد سابقَ الزهرا[٤١]

وقوله : «فكان لفظك . . زهرا . . ومعناه . . ثمرا» غاية ما انقصد ونهاية ما نريد . ومثله كثير تداوله غير شاعر وأديب ، الى درجة أضحت معه أمراً بيِّناً ، من شواهده قول أبي الفتح أيضاً في مدح الأمير أبي النصر الميكالي : [من الخفيف] .

جمعَ اللهُ في الأمير أبي نصْ   رٍ خصالاً تعلُو بها الأقدارُ
خطُّهُ روضةٌ وألفاظُهُ الأزْ   هارُ يضحكْنَ والمعاني ثمار[٤٢]

واستناداً لتشبيه اللفظ بالزهر والمعنى بالثمر؛ برز طعم العسل في الطعام؛ لأن الشهد خلاصة رحيق الأزهار ، تجمعه النحل ، ثم تصنعه شراباً صافياً فيه الصحة والشفاء والخلاص من كل داء . ولم يعد يُدْهش من قول بعضهم للآخر : «كلامك عسل» ، بعد أن اتضحت اشكالية اللفظ والزهر . أنشد الثعالبي في أبي الفضل الميكالي : [من السريع] .

سُبحانَ ربِّي تبارك اللهُ   ما أشبه بعض الكلام بالعسلِ
والمسكِ والسِّحرِ والرُّقَى وآبنة   الكرْمِ ، حَلي النِّساء والحُلَلِ
مثلِ كلامِ الأميرِ سيِّدنا   نظماً ونثراً يسيرُ كالمثلِ[٤٣]

---

(٤١) أبو الفتح البستي : الديوان ضمن أبو الفتح حياته وشعره ، ص٢٥٩ .

(٤٢) أبو الفتح البستي : الديوان ، ص٣٤٧ ، والحصري : زهر الآداب وثمر الألباب ، مج١ ، ج١ ص١٧٧ .

(٤٣) المطوعي : دَرْج الغُرر ودُرْج الدرر ، تحقيق جليل العطية ، عالم الكتب ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م ، ص٥٠ .

٦ . الأكلُ والشرب تشتهيهما النفس، وتطلبهما العافية والصحة؛ لما فيهما من غذاء لها، وسدّ لحاجاتها. والأكل يتفاوت لذة وشهية. وكذلك حال الكلام الذي يتألف من ألوان وأطعمة بعضها يُشتهى وتقبل عليه النفوس بشغف، وهو الصائب الفَطِن، على حدّ قول الشاعر: [من الخفيف].

أمُغطًى مِني على بصري للـ . . حُبّ أم أنت أكملُ الناسِ حُسْناً
وحديثٍ ألذّهُ هو مِمّا تشتهيه النفوس يُوزَنُ وزْنا
منطقٌ صائبٌ وتلحنُ أحيا . . ناً وأحلى الحديث ماكانَ لحناً(٤٤)

وفي القول يشعر المرء بالحلاوة واللذة، مما جعل النفوس تشتهيه وتقبل عليه لإصابته الهدف واللحن (التوريه) فيه، وهي عبارة عن توابل تضاف الى الطعام؛ فتجعله شهياً لذيذاً . .

وإن ثبت الطعم للكلام، يجب أن يتوفر في بعضه مايقزز النفس ويبعثها على رفضه وتقيئه. وهو نهج يمليه الفكر القويم والأسلوب المستقيم. والمطالع لأنواع الكلام في مواقف ابلاغية يجد ضالته. فالنادرة المضحكة يجب أن تُروى على ماهي ملحونة من دون اعراب؛ ليحفظ طعمها، وإلا فقدته وجعلت النفس ترفضه. نقلت المصادر «. . . أنه من حكى نادرة مضحكة، وأراد أن يُوفّي حروفها حظها من الإعراب طمس حُسنها وأخرجها عن مقدارها، ألا ترى أن مزّبداً المدينيّ أكل طعاماً فكظّه، فقيل له: ألا تقي؟ قال: وماأقي؟ خبز نقي ولحم طري؟ . . . قال وكذلك يُستقبَح الإعراب في غير موقعه. . . »(٤٥).

(٤٤) ينظر، ابن قتيبة: عيون الأخبار، مج١، ج٢ ص١٦١-١٦٢، وأبو بكر الأنباري: الزاهر في معاني كلمات الناس، ج١ ص٣٥٠، وفي المصدر الأول ورد عجز البيت الثاني على النحو التالي: «وخير الحديث ماكان لحناً»، وابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٢ ص٤٨٠.

(٤٥) يراجع، ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٢ ص ٤٨٠-٤٨١. وقد ورد فيه على لسان عبد الملك قوله: . . . «وقد يستثقل في بعض المواضع كما يستخف اللحن في بعضها».

٧ . النحو وهو في حقيقته أحكام تضبط فيها الكلام وتصونه من الخلل والخطل[٤٦]، يدخل الكلام ليضيف اليه طعماً، ويجعله مستساغاً عذباً . وبنكهته وغايته يشبه الى حدّ كبير التوابل والبهارات التي يطيّب بهما الطعام ويصبح شهياً مقبولاً . ولاأدل على طعم النحو ودوره في الكلام من إنزالهم إياه منزلة الملح، قالوا: «النحو في الكلام كالملح في الطعام، اذ المعنى أن الكلام لايستقيم ولاتحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص، كما لايجدي الطعام ولاتحصل المنفعة المطلوبة منه وهي التغذية مالم يصلح بالملح»[٤٧].

وبديهي مذاق الملح الذي يُثبّت من خلال التشبيه مذاق النحو، ومن ثم مذاق الكلام . ولهذا تعدى تشبيه النحو بالملح المنثور الى المنظوم؛ ما يحكي اثباته[٤٨] ومذاقه ودوره في اصلاح الطعم وتحسينه حملاً على شبيهه الملح، قال أحد الشعراء: [من الكامل].

والنحو مثـلُ المِلْحِ إنْ ألقيتَـهُ ... في كلِّ ضِدٍّ من طعامك يحْسُنُ[٤٩]

تفسره المعادلة: النحو + الكلام ــــ الملح+ الطعام

(٤٦) النحو هو انتحاء سمْت كلام العرب في تصرفه من اعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقير والتكسير والاضافة والنسب والتركيب وغير ذلك؛ ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم ردّ به اليها . ابن جني: الخصائص، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، لا . تا، ج١ ص٣٤ .

(٤٧) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، صححها . . . السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٤٠٢هـ -١٩٨٢م، ص٥٥، وياقوت الحموي: معجم الأدباء، نشر المستشرق مرجليوث، دار دار إحياء التراث، بيروت، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م، مج١، ج١ ص٨٩، وفيه ورد القول على النحو التالي: «النحو في الأدب كالملح في الطعام، فكما لايصلح الطعام إلا بالملح، لايصلح الأدب إلا بالنحو».

(٤٨) وعلة مانذكره جملة فضائل يمتاز بها الشعر، منها استفاضة في الناس وبُعد سيره في الآفاق، وليس شيء أسير من الشعر الجيد . . . وهو في ذلك نظير الأمثال . . . يراجع أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦، ص١٣٧ .

(٤٩) ينظر، ابن عبد البر القرطبي: بهجة المجالس وأنس المجالس . . ق١، مج١ ص٦٦ .

ويبدو طعم النحو والكلام من ناحية أخرى، حين يفسد الكلام من دونه ويغدو لحناً هزيلاً . . . تظهر فيه طعم النتن . أُثر عن بعض البلغاء قولهم: «إني لأجدُ للحن في فمي سُهُوكة[٥٠] كسهوكة اللحم»[٥١].

٨ . كلام العربية أقسام ثلاثة، أجملها ابن مالك في ألفيته : [من الرجز].

كلامُنا لفظٌ مفيدٌ كاستَقِمْ وآسْمٌ وفعلٌ ثمَّ حرفٌ الكلِمْ[٥٢]

والحروف أنواع باعتبار عملها الإعرابي فضلاً على أصنافها باعتبار تركيبها . . . والحوازم من الحروف العاملةفي الفعل المضارع، وعلامة عملها حذف الحركة في الصحيح الآخر، وحذف حرف العلة من الفعل المعتل[٥٣]. ولوجود طعم للحروف (وهو جزء من الكلام) شبّه الجازم بالدواء والحركة في الفعل بالفضلة التي يخرجها الدواء، وكما أن الدواء اذا صادف فضلة حذفها، وإن لم يصادف فضلة أخذ من نفس الجسم، فكذلك الجازم اذا دخل على الفعل، إن وجد حركة أخذها، وإلا أخذ من نفس الفعل، وسهل حذفها وإن كانت أصلية لسكونها؛ لأنها

(٥٠) السَّهَك ريح كريهة ممّن عرق. . . وقبح رائحة اللحم الخَنِز وريح السمك وصدأ الحديد. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م، ج٣ ص٣٠٧، مادة [سهك].

(٥١) المفضل بن فضل العلوي: نضرةَ الإغريض في نُصْرة القريض، تحقيق د. نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م، ص١٣.

(٥٢) ابن مالك: الألفية، ضبط النص على شروح الألفية خالد الرشيد، دار الرشيد، لا . ب، ط١، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ص٩.

(٥٣) أوضح سيبويه سبب حذف حرف العلة من آخر المعتل، قال: «واعلم أن الآخر اذا كان يُسكَّن في الرفع حذف في الجزم، لئلا يكون الجزم بمنزلة الرفع، فحذفوا كما حذفوا الحركة ونون الاثنين والجميع. وذلك قولك: لم يرمِ ولم يغزُ ولم يخشَ وهو في الرفع ساكن الآخر، تقول: هو يرمي ويغزو ويخشى». سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م، ج١ ص٢٣.

بالسكون تضعف. .»[٥٤] ولما كان للجازم - وهو قسم من أقسام الكلام - طعم، فحريّ إثبات المذاق والطعم لبقية الأجزاء. .

٩. الكلام يتخذ صفات متعددة وأشكال متباينة في أثناء تجاذبه بين المتخاطبين، وتبادله بين المتكلمين. وهي أنواع تمليها المواقف الاجتماعية والأوساط الحياتية المعيشة. ولكل مجلس مائدة من الكلام، تدرك طعمتها، تختزنها تسمية المجلس والحديث.

تتوزع طعوم المجالس على قياس احساس اللسان بالذوق. منها الحامض، يقال: «أحمض القوم إحماضاً اذا أفاضوا فيما يؤنسهم من الحديث والكلام. . . وفي حديث ابن عباس: كان يقول اذا أفاض مَنْ عنده في الحديث بعد القرآن والتفسير: أحمضوا، وذلك لمّا خاف عليهم الملال أحبَّ أن يريحهم فأمرهم بالإحماض بالأخذ في مُلَح الكلام والحكايات»[٥٥].

ومن أصناف الأطعمة «الملح»، قالوا: «المُلْحة: الكلمة. . . قال أبو منصور: الكلام الجيد. . وملّح الشاعر أتى بشيء مليح. .»[٥٦] من الأقوال التي يستملحونها البارع من كلام النساء، كما يستملحونه من الرجال، يعزز مانراه قول قيس بن الخطيم: [من السريع].

ولا يغثُّ الحديثَ مانطقتْ ... وهو بفيها ذُو لذَّةٍ طرفُ
تخزنُهُ وهوَ مُشتهى حَسَنٌ ... وهو اذا ما تكلَّمتْ أنُفُ[٥٧]

(٥٤) الأنباري: كتاب أسرار العربية، عني بتحقيقه محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٣٧٧هـ-١٩٥٧م، ص٣٢٣.

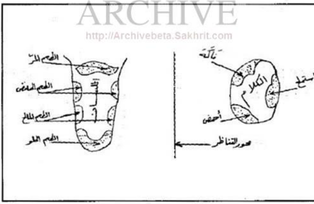
(٥٥) مجد الدين بن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية بيروت، لا. تا، ج١ ص٤٤١.

(٥٦) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م، مج٢ ص٥٩٩-٦٠٢، مادة [ملح].

(٥٧) قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٣٨٧هـ-١٩٦٧م، ص١٠٩.

والحلاوة(٥٨) احدى مذاق الكلام، تُدْرك كما يُدرك منْ أكل الفواكه بحلاوة الطعم فيلذها كما يلذه. ومادة [فكه] اللغوية تنبىء عن الخبر اليقين في دلالته على طيب واستطابة. ومن الباب الفاكهة؛ لأنها تستطاب وتستظرف. ومن الكلام المفاكهة، وهي المزاحة ومايُستحلى من كلام(٥٩)..

هكذا عرفت أطعمة الكلام التي تدرك بواسطة حسّ اللسان الناطق بها، والأذن السامعة لها، كما تدرك الأطعمة أعصاب الذوق على سطح اللسان. ومناطق اللسان مقسمة على حسب الطعم، المقدمة للحلو وجوانبه للطعم الحامض والمالح ومؤخرته للمر، وفيها يكاد التطابق يبرز على أشدّه، عززته مواد اللغة: «احمض» و«استملح» و«المفاكهة». يوضحها الرسم البياني:



(٥٨) الحلاوة احدى أطعمة الفاكهة. قال ابن منظور: الفاكهة الحلواء على التشبيه. ابن منظور: لسان العرب، مج١٣ ص٥٢٣، مادة [فكه].

(٥٩) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، اسماعيليان نجفي، ايران (قم)، لا. تا، مج٤ ص٤٤٦، مادة [فكه].

خرجــة

أمسى واضحاً - بعدما تقدم- صحة اثبات الطعم للكلام، وهو اثبات بعيد عن الحدس والتخمين لاستناده الى الأدلة والبراهين. وليس بمستغرب القول: «كلام حلو» و«قول حنظل أو علقم» و«لفظ يضرس» و«بيت يثير القيء»... وماعداها. نخلص منه الى تقديم توجيهين، الأول قائم على إسداء النصح للافظ كي يحسن انتقاء ألفاظه المناسبة لمائدة كلامه، قياساً على اختيار طعامه لذّ طعام فكره وسمت معاني لفظه. أو على حدّ قول الشاعر يصف لساناً بالبلاغة: [من الوافر]

اذا ارتجلَ الكلامَ بَدا خليجٌ   بفيهِ يمدّهُ بحرُ الكلامِ
كلامٌ بلْ مُدامٌ بل نظامٌ   منَ الياقوتِ بل حبُّ الغمامِ (٦٠)

وإن أساء كان كلامه سُمَّاً زُعافاً يميت آكله، ويودي بحياة لافظة. ولاضَيْرَ في الأمر؛ لأن الكلمة المنطوقة- على حدّ قول ماكلوان (Mcluhan) - تستثير الحواس الخمس في المستمع بشكل درامي (٦١).

والثاني توضيحي مفاده أن الكلمة التي تؤدي معنى في موضع قد لاتؤديه في آخر، أمر يعود فيه الى طعمها التي امتازت به، أكثر منه الى علل أخرى. فقطعة اللحم التي تحمل طعماً في طبخة، لاتحمله في طبخة أخرى، أو على الأقل يختلف ولو قليلاً. فاللحم المشوي يخالف طعم المقلي، ويباين المسلوق.. وكذلك حال البطاطا والباذنجان من الخضار. ونتيجة لهذا أكّد العلماء على ضرورة التنبّه الى السياق والموقعية لاستنتاج المعنى الأدق، كما أن مذاق المأكول لايدرك إلا في الوسط الذي طُبخ فيه، والمواد التي طهيت

(٦٠) ينظر، الثعالبي: اللطائف والظرائف، دار المناهل، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م، ص١٠٣.

(٦١) M. Mcluhan: Understanding Media, London, 1970, p: 298.

معه وأضيفت اليه. أشار علماء اللغة الى القضية مؤكدين ضرورة الالتفات الى الوضعية في الحدث الكلامي[٦٢]؛ لما لها من قيمة في الحدث الخطابي والتواصل اللساني.

واذا ثبت للكلام، جاز رفع الغبن المتمثل في اختلاف معايير علماء البلاغة تجاه جمالية اللفظية، والتي دارت بين بُعدها عن التنافر والغرابة وعدم مخالفتها للقياس... وغيرها من المقاييس. وكذلك موقفهم من الكلام[٦٣]... وهي في حقيقتها أمور ترجع الى طعمها وسط مائدة المعاني التي تستعمل فيها... فإن أدت طعماً مستساغاً قُبلت، وإلا رفضت لإفسادها ماتدخله. وقد انعكس الأمر جلياً في المعاني التي تصلح لها البحور الشعرية، والتي نبّه اليها العلماء والدارسون، على شاكلة قولهم: فالطويل بحر خضم يستوعب مالايستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوينه الأخبار ووصف الأحوال... والمُحدث أو متدارك الأخفش بحرٌ أصابوا بتسميته الخَبَب تشبيهاً له بخبب الخيل، فهو لا يصلح إلا لنكتة أو نغمة أو ما أشبه وصف زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح[٦٤]..

أكْرِمْ بالعربية التي امتازت بمائدة ألفاظها الشهية، فيتناولها اللافظ ويلتذ بطعمها، كما يُسَرّ بوقعها الموسيقي الذي يحمل الدلالة على المعنى في كثير من المواد[٦٥]. إن طعم العربية أمارة غنى وثروة، يُردّ فيه على منْ عاب عليها القصور والتقوقع.. ألا يكفي رقياً وسموّا أنها تحاكي الحواس كما تعبر عن الفكر والإحساس؟!.

---

(٦٢) قال بريتو (Prieto): في كل حدث كلامي اللفظة الصوتية تقبل بعض المعاني وتستبعد معاني أخرى، والمتلقي يخصص للفظة معنى من بين المعاني الواردة كما تقتضيه الظروف. يراجع، Claude Germain et Raymond le Blanc: La Sémantiquè, les presses de L'université de Montréal (Québec), Canada, 1982, P: 52.

(٦٣) ينظر، الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعلق وتنقيح د. محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م، ج١ ص٧٢-٨٣.

(٦٤) سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لا. تا، ج١ ص٩١-٩٣.

(٦٥) يراجع، ابن جني: الخصائص، ج٢ ص١٥٢، وفي باب اسمه «في إمساس الألفاظ أشباه المعاني».

«ألف ليلة وليلة» (الأصول والتطوّر)

د. شريفي عبد الواحد *

I- تقديم : ما «ألف ليلة وليلة»؟

« ألف ليلة وليلة » كتاب أدبي شعبي ، يتضمّن حكايات خرافية وشعبيّة، وقصص على لسان الحيوان (FABLES) ، وحكايات عن المغامرات وأسفار البحار ، وأساطير ونوادر وأخبار...

* د . شريفي عبد الواحد: باحث من الجزائر . أستاذ الأدب المقارن . ورئيس قسم الترجمة في جامعة وهران .

« **ألف ليلة وليلة**» مجموعة قصص وحكايات مجهولة المؤلف ، ظلّت حقبة طويلة من الزمن- قبل أن تقيّد بالكتابة- تنتقل من جيل إلى آخر عن طريق الرواية الشفـوية ؛ وهذا مصيـر كلّ الحكايات المروية في الآداب الشعبية العالميّة و تبقى - عادة - مجهولة المؤلف أو المؤلفين، ينسجها الخيال الشعبي وتتوارثها الأجيال[1]...

لقد اختلفت الآراء والتفاسير حول تسمية هذا الأثر بـ« **ألف ليلة وليلة**» فمن الدّارسين من ربطها ببعض العادات العربية، ومنهم من فسّرها بالإعتماد على الآراء التي قامت حول « أصول الحكايات»، وفئة ثالثة راعت في هذه التسمية الناحيّة البلاغية ...

يرى جيلدميستر (GilDMEiSTER)في تعليل التسمية أن تشاؤم العرب من الأعداد الزوجيّة وميلهم إلى الموسيقى الصوتية، هو الذي جعلهم يضيفون الليلة الواحدة إلى الألف[2].

ويبني ليتمان (E.LiTTMAN)رأيه على إشارة الأتراك إلى العدد الكبير بقولهم« بن بير» أي « ألف واحد وواحد» ويردّها ، من جهة أخرى، إلى تأثّر التسمية باسمي كتابين كانا معروفين في القرن السابع للهجرة، وهما كتاب«**ألف جارية وجارية**» وكتاب« **ألف عبد وعبد**» [3]...

أمّا الأستاذ أحمد حسن الزيات فيعتقد « أنّ زيادة الليلة على الألف، هي من عمل القرن السادس ... وقد زيدت فوق الألف لإفادة الإكمال، لأن الألف عددتام بالنسبة إلى هذا الكتاب، فإذا زيد عليه الواحد كان كاملاً، والكمال درجة فوق التمام، وإنّ في لغة التخاطب ما يشبه ذلك ، فقد يقال

(1) لمزيد من التفاصيل ، ينظر : أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي

(2) دائرة المعارف الإسلامية، مادة ألف ليلة وليلة ، 525/2.

(3)N.ELISSEEF, THEMES ET MOTIFS DES MILLE ET UNE NUITS, 26.

في المنّ: قضيت لك ألف حاجة وحاجة، وفي المبالغة: زرتك ألف مرّة ومرّة، وهلمّ جرّاً... »(4).

لقد أثبتت عدّة بحوث - كما سنرى - أن نواة « **ألف ليلة وليلة** » كتاب هندي يسمّى «**هزار أفسانه**» ترجمه العرب إلى لغتهم قبل القرن الثالث للهجرة، وسمّوه « **ألف ليلة** »، ولو أرادوا الدقّة لسمّوه « **ألف خرافة** » لأن كلمة « **أفسانه** » تعني « **خرافة** »، غير أن « **هزار أفسانه** » لم يشمل على ألف خرافة، وهذه التسمية العددية، إنّما قصد بها عدد كبير من الحكايات غير معيّن.

ويبدو أنّ هذا الكتاب قد أخذ أشكالاً مختلفة في عصور معينة قبل أن يصل إلى هذه الصورة المتمثلة في نسخه المتوفرة - الآن - في المكتبات. والأمر الذي يهمّنا، هنا، هو أن حكايات كثيرة أضيفت على مرّ الزمن إلى الكتاب، لا لشيء إلا ليبلغ عدد الليالي الذي دلّ عليها اسمه. فثمة حكايات عديدة ألفت بعد القرن الثالث للهجرة وأدخلت في الكتاب، فأصبحت جزءاً منه، ملتحمة به...

نستنتج، ممّا سبق، أنّ «**ألف ليلة وليلة** » مجموعة قصص شعبية، اشترك في نسجها أكثر من حاك، وأكثر من راو، على مرّ زمن لا يمكن تحديده بدقّة. وهذا يعني أنّ هذا الأثر قد نما على توالي الحقب وخضع لعملية تحوير وإضافات ليبلغ الغاية التي حدّدها له اسمه، ويستقر، في الأخير - على صورته النهائية المعروفة...

لقد اعتنى الدّارسون بهذا الكتاب في مختلف أنحاء المعمورة: ترجم إلى أهمّ اللغات العالمية، وألهم الأدباء في الغرب والشرق (5)، وانفتحت له

(4) - أحمد حسن الزيات، في أصول الادب، ١/ ٥٩.

(5) - إنّ هذا الأثر الشعبي قد احتلّ مكانة مرموقة في المكتبة العالمية، وذلك لما يمتاز به من مضامين إنسانية وأجواء أسطورية... ولقد اعترف العديد من الأدباء والفنانين بأثره في إنتاجهم...

أبواب الأنتروبولوجيا والتاريخ وعلم الاجتماع، ورحبت به الدراسات المقارنة في جامعات العالم ... ومازالت حقوله وميادينه خصبة تغري الدّارسين بشحذ الهمّة، وإعداد العدّة للبحث والتنقيب، واستكشاف مجاهل لم تستكشف بعد ...

II- « الليالي» في المصادر العربية

في الحقيقة، لم يحفل العرب القدامى بـ« **ألف ليلة وليلة**»، ولم يذكروها في مصادرهم إلاّ لماما. ولعل أوّل من أشار إليها من المؤرخين القدامى: أبو الحسن المسعودي (-346 هـ)، في كتابه « **مروج الذهب**». فلقد جاء في معرض كلامه عن أخبار « **إرم ذات العماد**»:

« وإنّ سبيلها (أي الأخبار) سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، سبيل تأليفها ماذكرناه، مثل كتاب **هزار أفسانه**، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانه. والناس يسمّون هذا الكتاب « **ألف ليلة**» وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها وهما شيرزاد ودينازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس، وما فيها من أخبار الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد وغيرها من الكتب في هذا المعنى... »[(6)].

ثم جاء ذكر « **الليالي**» بعد ذلك في كتاب « **الفهرست**» لمحمد بن إسحاق المعروف بابن النديم (385) الذي يقول في أخبار المسامرين والمخرفين:

أوّل من صنّف الخرافات وجعل لها كتب وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسن الحيوان: الفرس الأول، ثمّ أغرقت في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثمّ زاد ذلك واتّسع في أيّام

(6) أبو الحسن المسعودي، مروج الذهب، 4 -90/89.

ملوك الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذّبوه ونمّقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه. فأوّل كتاب عمل في هذا المعنى: كتاب **هزار أفسانه**، ومعناه ألف خرافة وكان السبب في ذلك أنّ ملكاً من ملوكهم، إذا تزوّج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد، فتزوّج بجارية من أولاد الملوك، ممّن لها عقل ودراية يقال لها شهرزاد، فلما حصلت معه ابتدأت تخرفه[7].

إنّ أهمّ ما يمكن استنتاجه من نصّ المسعودي هو أنّ كتاباً فارسياً عنوانه « **هزار أفسانه** » كان معروفاً في منتصف القرن الرابع للهجرة، وقد ترجم في العصر العباسي الأول[8] ومعناه ألف خرافة. وكان الناس – في هذه الفترة – يسمّونه « **ألف ليلة** » فقط... وفي هذا الكتاب إشارة إلى قصة الملك والوزير وشهرزاد ودنيازاد...

أمّا ما نستطيع استخلاصه من نصّ ابن النديم فهو أنّ كتاباً يسمّى «**هزار أفسانه**» ترجمه العرب في القرن الرابع الهجري، ومعناه « **ألف خرافة** ». والسبب في وضع هذا الكتاب أن ملكاً من ملوك الفرس كان إذا تزوّج امرأة قتلها من غد، إلى أن تزوّج بجارية من أولاد الملوك تدعى شهرزاد كانت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل... ومن هنا فإنّ وصف ابن النديم لـ«**هزار أفسانه**» ينطبق من حيث المقدّمة والطريقة العامة على ما يسمّى الآن «**ألف ليلة وليلة**».

هناك نص ثالث، فيه إشارة إلى « **ألف ليلة وليلة** ». وهذا النص، في الحقيقة مفقود، صاحبه مؤرخ مصري يدعى القرطبي عاش أيام الخليفة العاضدالفاطمي (1148م –1171م). وقد نقل عنه المقريزي (845

(7) ابن النديم، الفهرست ، 436.

(8) ازدهرت الترجمة بصورة خاصة في فترة المأمون وفترة جدّه المنصور، على أنّ فترة المأمون اتسمت بترجمة الكتب الفكرية، وفترة المنصور بترجمة الكتب الأدبية.

هـ) في كتابه الموسوم بـ « **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**»:

« قال ابن سعيد في كتاب المحلي بالأشعار ، قال القرطبي في تاريخه تذاكر الناس في حديث البدوية وابن ميّاح من بني عمّها وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر (بأحكام الله) حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كأحاديث البطال وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك ... »[9].

إنّ الملاحظة الأولى التي تسترعي الإنتباه من هذا النص : أن القرطبي كان أوّل من ذكر الكتاب باسم « **ألف ليلة وليلة**» ممّن تكلم عليه من القدماء بحسب ما نعلم ، إذ كان قبله (أي قبل القرن السادس للهجرة) يسمّى«**ألف ليلة**» فقط ... وقد وازن هذا المؤرخ بين قصصه وبين ما كان يتداوله الناس في عصره من حكايات . أمّا الملاحظة الثانية ، فهي أنّ الكتاب كان معروفاً وشائعاً في الأوساط الشعبية أيّام الفاطميين ، إلى درجة أن قصصه ورموزه كانت تضرب بها الأمثال في بعض الحالات .

هذه هي أهمّ النصوص القديمة التي تبّهت إلى «**الليالي** وأصولها الأجنبيّة . والواقع أنّ العرب القدامى لم يعتنوا تماماً بهذا الكتاب . فهو - في نظرهم - قصص من انتاج العامة ، وكلّ ما ينتمي إلى الشعب « لقي من جفوة الخاصة وترفع العليّة أذى طويلاً»[10] .

لقد اعترف ابن النديم أنّه رأى هذا الكتاب فحكم عليه « أنّه غث بارد الحديث» . ووصفه التوحيدي قائلاً : « ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل وخلط بالمحال ووصل بما يعجب ويضحك ، ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل **هزار أفسانه** وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات»[11] .

(9) المقريزي، المواعظ، 485/1.
(10) أحمد حسن، الزيات، م.س، 42.
(11) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، 23/3.

III- «الليالي» في الدراسات الغربيّة:

لقد أثير الجدل حول أصول «ألف ليلة وليلة» بشكل جدّي وفعّال خلال القرن التاسع عشر. وكان المستشرقون الأوروبيّون سبّاقين للإنفراد بهذا الأثر الشعبي دراسة وتمحيصاً، باذلين جهوداً كبيرة في إماطة اللثام عن أصوله ومصادره.

1- الصحف العلمية والمحاضرات:

يعدّ المستشرق النمساوي جوزيف فون هامر من الباحثين الأوائل الذين تطرّقوا إلى دراسة أصول «الليالي». فلقد نشر بحثه عام 1827في الصحيفة الإستشراقيةJOURNAL ASIATIQUE[12]، مستنداً -لأوّل مرّة- إلى نصّ المسعودي السابق ذكره ليثبت أنّ:

- نواة «ألف ليلة وليلة» فارسية-هندية، وهي كتاب «هزار أفسانه» الذي ترجم إلى العربيّة في القرن الثامن للميلاد، أيام المنصور جدّ الرشيد...

- «ألف ليلة وليلة» ثلاث طبقات: الأولى هي النواة «هزار أفسانه». والثانية وضعت في بغداد أيّام بني عبّاس. والثالثة مصرية تصوّر الحياة في مصر.

لقد فاجأ فون هامر الدّراسين بهذه الآراء والإستنتاجات القائمة على وثيقة المسعودي القيمة... وكان أوّل من ناقشه وخالفه الرأي: المستشرق سلفسير دوساسي، الذي ألقى -في هذا الموضوع- بحثاً أمام أعضاء أكاديمية

(12) J.V HAMMER , SUR L'ORIGINE DES MILLE ET UNE NUITS , JOURNAL ASIATIQUE, PARIS, 1827, 1/253-256.

(13) SILVSTRE DE SACY, RECHERCHE SUR L'ORIGINE DES MILLE ET UNE NUITS, JOURNAL DES SAVNTS, AOUT 1829.

الآداب والفنون بتاريخ 31-7-1829 . ويمكن تلخيص أهمّ الآراء الورادة في هذه المداخلة العلمية[13] في النقاط التالية :

- يشك دوساسي شكاً قاطعاً في صحة نص المسعودي الذي اعتمد عليه هامر باعتباره غير موثوق لا يصحّ الإستناد إليه .

- ينكر دوساسي أن تكون للكتاب أصول هندية-فارسيّة ، لأنّه لم يبق -في رأيه- أي أثر لهذا الأصل في الكتاب .

- يعتقد دوساسي أنّ **«ألف ليلة وليلة»** تأليف جماعة لا تأليف فرد ، وأنّ تدوينه الأوّل بدأ في سوريا ثمّ أكمله النقلة والرواة في عصور لاحقة بإضافة حكايات جديدة . ويذهب الباحث إلى أبعد من ذلك إذ يحصر تاريخ وضع **«الليالي»** ما بين منتصف القرن التاسع للميلاد ونهاية القرن الخامس-عشر للميلاد . ويخرج ، في نهاية بحثه ، باستنتاج عام ، مفاده أنّ الكتاب عربي-إسلامي من أوله إلى آخره ، وذلك لأن أحداث قصصه تجري -غالباً- على أراض عربية ، وأنّ العديد من أبطاله مسلمون في سلوكهم وتفكيرهم ...

في الحقيقة إنّ هذا الجدل الذي دار بين هامر ودوساسي كان مثيراً ومثمراً ، لما أثاره من قضايا جديدة . فلقد كان هامر أول من أخرج من المصادر العربيّة نصّاً نفيساً يشير إلى أصول الكتاب وتاريخه . وهذا الكشف يدل على ثقافة واسعة واعتناء بالموضوع . ويبدو أنّ هذا الدّراس كان واثقاً من نفسه ، إذ لم تمر مدّة على بحثه الأول ، حتى نشر سنة 1839 دراسة ثانية في صحيفة JOURNAL ASIATIQUE ، مستنداً -هذه المرّة- إلى وثيقة جديدة من كتاب **«الفهرست»** لابن النديم ، مؤيداً وجهة نظره الأولى أي (أنّ لـ **«ألف ليلة وليلة»** أصولاً هندية ، وأن العرب ترجموا النواة ثمّ أضافوا إليها قصصاً من عندهم في بغداد والقاهرة ...) . أمّا دوساسي فيبدو

أنّه لم يكن موفّقاً في آرائه كل التوفيق، لأنّه أنكر وجود روافد أجنبية للكتاب، متناسياً صلة العرب بالأجناس الأخرى. ولا يستبعد أن يكون دوساسي قد تأثر، في بعض أفكاره، بجونثان سكوت مترجم **«ألف ليلة وليلة»** إلى اللغة الإنكليزية الذي أكّد قبله على «أن الكتاب ألفته مجموعة من الرواة العرب، أكملوه وتعاقبوا عليه مع مر الزمن»(14).

2- مقدّمات الترجمات:

لقد هدأ النقاش في المجلات والصحف والملتقيات العلميّة، ولكنه ما فتىء أن ظهر من جديد في مقدّمات الترجمات الأوربية للكتاب. وأهمّ ما يُذكر في هذا المجال مقدّمتا لين وليتمان:

- وليم لين، المستشرق الإنجليزي الشهير، كتب مقدّمة لترجمته الإنجليزية حاول أن يثبت فيها أنّ الكتاب كله من تأليف رجل واحد، وأنه كتب بصورة نهائية ما بين 1475م و1522 م، وأنّ موطن مؤلفه هو مصر، باعتبار أن الأوضاع الإجتماعية والسياسية التي صوّرتها الحكايات هي أوضاع عاشتها مصر في الفترة المحدّدة المذكورة ... وأن كتاب **«هزار أفسانه»** لا يمت بصلة إلى **«الليالي»** وإن كان التشابه بينهما واضحاً(15)...

والواقع، إنّ الدّراس لا يشك في أن لين قد أسهم، بكل إخلاص، في تعريف «الليالي» إلى الجمهور الإنكليزي: ترجمها ترجمة كاملة وبلغة ناصعة، واعتنى فيها بتعليقات ضافية(16)، لشرح كل ما قد يغمض على

(14) J.SCOTT, THE ARABIAN NIGHTS ENTERTAINMENTS, LONDRES, 18 M, INTRODUCTIOD

(15) THE ARABIAN NIGTS ENTERTAINENTS, TRAD W. LANE (INTRODUCTION).

(16) - جمعت هذه التعليقات والشروح الهامة، التي وضعها لين على هوامش ترجمته: ونشرت في كتاب مستقل عنوانه: (THE ARABIAN SOCIETY IN THE MIDDLE AGES)

وقد ترجمها إلى العربية د. يحيى جبوري ونشرها في مجلة المورد العراقية المجلد8، ع4، س1979 ص 589-612.

القارىء، غير أنّ مقدمة ترجمته تحتاج إلى نقد وتعليق: فـ **«الليالي»** كتاب قصص شعبي، لا يمكن أن يكون عمل رجل واحد، حكاياته رويت في أمكنة وأزمنة مختلفة، وأسلوبه متفاوت قوة وضعفاً ... ويبدو أن هذا المستشرق قد تأثر كثيراً بالدراسات التي بحثت عن أصول الملحمة الهوميرية في هذه الفترة، خصوصاً فيما يتعلّق بفكرة المؤلف (هل هو واحد أو متعدّد؟) وفكرة الزيادات (هل كانت على مرّ العصور أو دفعة واحدة؟).

أمّا ليتمان مترجم **«الليالي»** إلى الألمانية، فلقد وضع -هو الآخر- مقدمة لترجمته تعدّ من أهمّ الدراسات التي تناولت مسألة الأصول[17] ويمكن تلخيص أهمّ ما جاء فيها في النقاط التالية:

- يقرّ ليتمان -إستناداً إلى نصّ القرطبي السابق ذكره- أن **«الليالي»** كانت شائعة في مصر حوالي منتصف القرن الثاني عشر، وأنّ الرواة أضافوا إليها، بعد هذا التاريخ، حكايات جديدة...

- يشك أن تكون هناك ترجمة كاملة لـ **«هزار أفسانه»**، وكلّ ما في الأمر أنّ الترجمة اقتصرت على المقدمة **«حكاية شهرازد وشهريار»** ولفظ ألف. ويعترف أن استحالة العثور على نسخ قديمة، أو على الأصل الفارسي **«هزار أفسانه»** يجعل من الدراسات مجرّد افتراضات ويترك الباب مفتوحاً لكل التأويلات الممكنة...

يقسّم ليتمان -بحذر واحتياط- كتاب **«ألف ليلة وليلة»** إلى قسمين: الأوّل بغدادي، تدخل في دائرته كل الحكايات الهندية والفارسية التي ترجمت إلى العربيّة أيّام بني عبّاس، وما أضيف إليها في بغداد... والثاني مصري، وضع في مصر وسوريا، أيّام المماليك والأتراك، وهو يتمثل في حكايات اللصوص والشطار، وحكايات السحر التي يسيطر فيها الإنسان على الجنّ عن طريق التعاويذ...

(17) E. LITTMAN, TAUSEND UND EINE NACHT, LEIPZIG, 1921.

من الواضح ان ليتمان قد بذل جهوداً محترمة في البحث عن مصادر **«الليالي»** وأصولها. لكن يبدو أنّه لم يتمكن من تقصّي كلّ الأزمنة التي عملت في تكوين الكتاب وإبراز مواطن التأثر وإظهار ما هضم وما ابتكر من حكايات... وعلى الرغم من هذه العيوب، تبقى دراسة ليتمان من أهم الدراسات التي تناولت موضوع الأصول...

3- البحوث الجامعية-الأكاديمية:

هناك أبحاث أخرى تطرقت إلى مسألة الأصول، نذكر منها: بحث ماكدونالد القيم الذي نشره في مجلة الجمعية الأسيوية الملكية (جوان 1924) ثم أعاد طبعه في **«دائرة المعارف الإسلامية»**، وكذلك أطروحة الأستاذ أويستربـ المعنونة بـ **«دراسة ألف ليلة وليلة»** والتي تقدّم بها سنة 1891 إلى جامعة كوبنهاجن لنيل شهادة الدكتوراه. وقد لخص صاحبها أيضاً أهمّ ما جاء فيها من آراء واستنتاجات في **«دائرة المعارف الإسلامية»**. يقسّم أويستربـ، في رسالته القيّمة، كتاب **«الليالي»** إلى ثلاث طبقات، محاولاً إرجاع بعض الحكايات إلى أصولها الأولى: الطبقة الأولى تضمّ -في رأيه- نواة الكتاب **«هزار أفسانه»** المترجم إلى العربية، بينما تحوي الطبقة الثانية الحكايات التي وضعت في بغداد وتجمع الطبقة الثالثة كل الحكايات التي أضيفت إلى الكتاب في مصر... ولا يتردّد هذا الباحث في استنتاج أنّ «نواة الكتاب مأخوذة عن الكتاب الفارسي **«هزار أفسانه»** الذي نقل إلى العربية في القرن الثالث للهجرة وأنّ العديد من قصص هذه النواة تنتمي إلى الأصل الهندي... وأنّ وجوه الشبه التي نجدها بين كتب هنديّة-فارسية- لاشك في أنّها أقدم من الأصل العربي-وبينَ **«ألف ليلة وليلة»** تمدّ الدّارس بمقاييس تساعده على فرز الحكايات القديمة...»(18)

---

(18) ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, ALF LAYLA WA LAYLA, 1/256.

– منَ الواضحِ، إذن، أنّ أويسترب يحاول أن يضع مقاييس تعينه في عملية فرز الحكايات الهندية وتمييزها عن غيرها من الحكايات. فهو يرى – مثلاً – أنّ «في القصة الأولى» قصة «**شهريار وشهرازد**» التي تكوّن جزءاً أساسيّاً من نواة الكتاب، نلمس كلا من المقياسين اللذين يثبتان وجود الأجنبي فيه. فأسماء شاه زمان وشهريار وشهرزاد وغيرها أسماء فارسية، كما أنّ خيانة زوجي الملكين التي انتهت برحلة أحدهما تشبه القصة الهندية «**كاسا ثارث ساجار**»، أما القصص الصغيرة الثلاث التي وردت عرضا في نواة الكتاب، والتي تتحدّث عن التجار الذين يفهمون لغة الحيوانات، فهي الأخرى لها نظائرها في الأدب الهندي ...»[19]

ويحلل أويسترب بإسهاب أحد المقاييس الفنية الذي يُمَكِّنُ الباحث – في رأيه – من فرز الحكايات الهندية ... وهذا المقياس هو: (التشابه الملحوظ بين الطريقة التي تدمج القصص في بعضها البعض في «**ألف ليلة وليلة**» وبين الطريقة التي تنتهجها القصص الهندية فإدماج قصة في قصة أخرى من خصائص الأدب الهندي، وهو أمر مشاهد في «**المهابهاراته**» و«ينجه تنتره» ...)[20]

واعتمادا على هذه المقاييس، يتبيّن أويسترب بعض الحكايات الهندية، نذكر منها:

– حكاية الحصان المسحور التي وردت فيها أسماء فارسية وأعياد مثل النيروز.

– حكاية الحسن البصري.

– حكاية سيف الملوك؛ وهي حكاية نجد في الفارسية ما يقابلها.

– حكاية الأمير بدر والأميرة جوهر السمندية.

(19) IBID, 256-257.

(20) IBID, 25 7.

وبعد هذا الفرز، ينتقل أويسترب إلى الطبقة العربية، فيوازن بين الطبقة البغدادية والطبقة المصرية (التي أضيفت إلى المجموعة في وقت لاحق) مستنتجاً أنّ «القصص الجيّدة السبك، التي تمثل حياة الطبقةالوسطى، وتقوم على مشكلة من مشاكل الحبّ، فهي من الطبقة البغدادية... أمّا حكايات الصعاليك والجن، فهي من طبقة مصرية متأخّرة، وتكون في الغالب ضعيفة الأسلوب...»(21).

أمّا بحث ماكدونالد، فإنّه لا يختلف كثيراً عن بحث فون هامر. فهو يؤكّد -منذ البداية- على أن حكايات **«الليالي»** تنتمي إلى أصلين: الأصل الفارسي والأصل العربي، هذا إلى أنّهاتشتمل على تقاليد وأساطير شعبية لكثير من الأمم... ويستنتج ماكدونالد -بعد دراسته وتحليله لمخطوطات الكتاب المتوفرة لديه- أن تأليف كتاب «الليالي» قد مرّ بمراحل أساسيّة هي: أولاً-الأصل الفارسي **«هزار أفسانه»** ثانياً- الترجمة العربية لهذا الأصل. ثالثاً- نواة قصة **«هزار أفسانه»** وما أضيف إليها من حكايات مقطوع بأنّها عربية الأصل. رابعاً- **«الليالي»** التي كتبت في عصر فاطمي متأخّر والتي يشهد القرطبي بشهرتها. خامساً- نص مخطوط أنطوان جالان (مترجم الكتاب إلى اللغة الفرنسية في بداية القرن الثامن عشر). ومن المعروف أنّ هذا المخطوط كان موجوداً في حلب عام1592، وهو مخطوط ناقص... (22)

في الواقع إن أويسترب وماكدونالد قد بذلا جهداً محترماً في الكشف عن أصول **«الليالي»**، لكن النتائج التي حققاها بقيت أقرب إلى «الظنّ والترجيح» منها إلى اليقين. فتتبع مراحل حياة الكتاب اصطدم بحواجز عدّة تتمثل في حقيقة النصوص وقلة المصادر وحداثة النسخ... أمّا إعتماد المقاييس والدلالات والإشارات فلا يمكن الإطمئنان إليها كلّ الإطمئنان،

(21) ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1/256.

(22) - دائرة المعارف الإسلامية، 539/2.

لأنّ الكتاب –وهو جزء من التراث الشعبي– تعرّض لعملية تحوير وتغيير لا مثيل لها: إنّ قصّة يكون بطلها الرشيد أو الأمين قد تكون ألفت قبلهما أو بعدهما بفترة ليست قصيرة... وما بال الدّارس في حكاية ادّعى العديد من الباحثين أنّها تنتمي إلى «**هزار أفسانه**» المترجم، نجد البطل فيها يتوضأ ويصلي ركعات استعداداً للموت... ثمّ إنّ «الحكواتي» لم يكن ملتزماً بقيود أدبيّة أو فنيّة، فلا حرج أن يمزج بين حكايتين من أصلين مختلفين وأن يضيف إليها أشياء من عنده، أو أن يبدّل أسماء بأسماء أخرى، أو دلالات بدلالات أخرى، ويتصرّف كما يشاء لإرضاء سامعيه. وهل يمكن أن نستبعد كذلك أن يروي هذا القاص الشعبي حكاية ذات أصول عربية على النمط الهندي، لاسيّما بعد امتزاج الأجناس في العصر العباسي؟

ثمّة بحوث أكاديمية أخرى تطرّقت إلى دراسة «أصول الليالي». وهي في الحقيقة عديدة، نكتفي منها بالإشارة إلى:

– بحث فكتور شوفان الذي يرى أن كتاب «**الليالي**» من تأليف رجلين: الأول مصري، والثاني يهودي أسلم يدعى إبراهيم ميمون الأمر الذي يفسّر وجود الإسرائيليات في الكتاب[23].

– بحث ميلر (MULLER) الذي فطن، هو الآخر، إلى أنّ الكتاب يتكوّن من طبقات: إحداهما ألفت في بغداد، وأخرى وضعت في مصر، وهي الأكبر والأوسع[24].

– بحث نولدكه (NOLDKE) الذي أخذ أيضاً بنظرية الطبقات، وفصلها تفصيلاً، ووضع مقاييس للتمييز بين مختلف الحكايات الهندية والفارسية والعربية[25].

(23) VICTOR CHAUVIN, LARECENSION EGYPTIENNE DES MILLE ET UNE NUITS, BRUXELLES, 1899.

(24)– دائرة المعارف الإسلامية، مادة «ألف ليلة وليلة» 519/2.

(25) – نفسه.

– بحث الأستاذ دوكَوجيه(DE GOEJE) الذي حاول أن يستفيد من المناهج الفولكلورية في دراسة «أصول الليالي»[26]. فلقد استغل هذا الباحث عبارة وردت في كتاب «**الفهرست**» لابن النديم: «وقد قيل إنّ هذا الكتاب (**أي ألف ليلة وليلة**) ألف لحماني ابنة بهمن»[27]، ليوازن بين حكاية «شهريار وشهرزاد» وقصّة «**إستير اليهودية**» محاولاً أن يجد الصلة بينهما ...[28] والملفت للنظر أن دوكَوجيه قد اعتنى كثيراً بدارسة الشبه القائم بين القصتين، خصوصاً بعد اكتشافه من المصادر القديمة أنّ أم بهمن كانت تسمّى استير، وزوج بهمن كانت يهودية تسمى شهرزاد.

– دراسة موريس بويسان التي يرى فيها أن شهرزاد شخصية حقيقية، هي شيرين التي تغنى بها الشاعر الفارسي نظامي(M40-1203 م). وهذه الدراسة لا تعتمد على أدلة علمية مقنعة، وإنما هي مجرّد افتراضات انطلق منها الباحث قصد الوصول إلى نتائج[29].

IV- خاتمة واستنتاج:

لقد اختلف الدارسون في البحث عن أصول «**ألف ليلة وليلة**» اختلافاً واضحاً وخضعت بحوثهم لمناهج عدّة، واتجه الدرس والتنقيب اتجاهات متعدّدة.

(26) ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, ART: THEU SAND ONE NIGHTS, V 22, PP. 316-318.

(27) ابن النديم، م.س، 436

(28) الشبه بين قصّة إستير المذكورة في «التوارة» وقصّة شهرزاد: أن أحد الملوك إسريوس -AS) (SUERUSكان إذا تزوج امرأة طردها من قصره صباحاً، إلى أن التقى بإستير ابنة الوزير التي استطاعت أن تستهويه...

(92) M. BUISSON, LE SECRET DE SHEHRAZAE, PARIS, FLAMMARION 1962.

حاول بعض الباحثين العثور على مصادر الكتاب الأولى، واقتناء مخطوطاته المختلفة القديمة والحديثة، لتتبع تطوّر حياة الكتاب التاريخية، وإرجاع كل طبقة من طبقاته إلى أصولها، غير أنّ هذه الطريقة بقيت مسدودة، لأنّ مصادر الكتاب الأساسية مفقودة، ونسخه قليلة، يرجع تاريخ أقدمها إلى القرن الخامس-عشر للميلاد...

واهتمّ فريق آخر بدارسة مضامين الحكايات، وتحليلها، واستنباط خصائصها، محاولاً إرجاع كل مجموعة إلى موطنها، معتمداً في ذلك على مقاييس وإشارات وأسماء ودلالات، مستعيناً بدراسة الأساطير عند الشعوب السنسكريتية تارة وبمقارنة نصوص الحكايات تارة أخرى.

ومن الباحثين من بنى دراسته على الاتجاهين المذكورين، ومنهم من أقامها على المناهج الفولكلورية، ومنهم من اعتمد المناهج اللغوية والبنائية... [(30)]

ويبدو أنّ هؤلاء الباحثين لم يستطيعوا تحقيق نتائج حاسمة، يطمئنّ إليها بال الدارس اطمئناناً كافياً. فلقد حدّدت سهير القلماوي واقع هذه الدراسات بقولها:

«الذي بين أيدينا هو نسخ لهذا الكتاب. أكثرها ناقص وأقلها كامل. وهي بعد تختلف اختلافاً ظاهراً من حيث ترتيب القصص وعددها ووجود البعض في نسخ دون سائرها والذي بين أيدينا ممّا يعين على تاريخ هذه المجموعة إشارات غامضة في بعض الكتب العربية القديمة... إذا عرفنا كل هذا وتذكرنا الحقائق، عرفنا أنّ الكلام في تاريخ «الليالي» رجم بالغيب في أكثر الأحيان...» [(31)]

---

(30) ينظر على سبيل المثال: E.MONTET, LE CONTE DANS L'ORIENT MUSULMAN A. MIQUEL, UN CONTE DES MILLE ET UNE NUITS:AJIB ET GHARIB.

((31) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، 52-53.

إنّ البحث عن أصول «**ألف ليلة وليلة**» ليست مهمّة سهلة، فالأصل «**هزار أفسانه**» مفقود، ولا نكاد نعرف عنه شيئاً، باستثناء ما ورد من نصوص قليلة في بعض المصادر القديمة. ولا ينبغي نسيان أن «**الليالي**» جزء من الأدب الشعبي، وهذا الأدب يكون -عادة- مجهول المؤلف بوصفه نتاج الأخيلة الشعبية وابتكار الجماعات. فلقد ظل القاص الشعبي العربي زمناً طويلاً يحفظ حكاياته عن ظهر قلبه، يرويها في الأزقة والأسواق وفي المواسم والأعياد، تارة يحوّر فيها، وتارة أخرى يضيف ويحذف... ولا ينبغي أن ننسى أيضاً أن الحكايات المروية قادرة على الهجرة من منطقة إلى أخرى، ومن وطن إلى آخر، لأنها تتسم بالمرونة والقدرة على التسرّب والتجدّد والتكيف، وهذا يعني أن اقتفاء آثار الحكاية المروية عملية صعبة معقدة، لأن هذه الحكاية (سواء كانت شعبية أو خرافية) تأبى التقوقع في بيئة معينة... فمن العبث، إذن، تتبع حكاية ما- زمنياً- إلى حقبة نجزم أنها نشأت فيها، أو تتبعها -مكانياً- إلى رقعة نصرّ على أنها كانت أول ما احتضنتها...

إنّ الباحث لا ينكر أن تكون لـ «**الليالي**» روافد وجذور أجنبية. ومن المحتمل جداً أن تكون نواتها من أصول هندية-فارسية ترجمها العرب أيام ازدهار الترجمة في بغداد، غير أنّ محاولة فرز الحكايات من الكتاب

---

(32) إنّ وجود تشابه بين قصة من «الليالي» مثل «حسن البصري» وقصة في بلاد الهند مثل «فسد فهندي» لا يمكن أن يكون مدعاة إلى القول بالإقتباس التام. لهذا السبب نرى أنّ بعض الدّراسين قد أخطأوا حينما حاولوا فرز مجموعات من الحكايات وإرجاعها -دفعة واحدة- إلى أصول معينة، متناسين دور القاص العربي في عملية الهضم والخلق...

(33) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، 220

وإرجاءها إلى أصول معينة محاولة عقيمة[32]، لأنّ «**الليالي**» مجموعة قصصية تناقلتها الأجيال قروناً عدّة، فلحقها تغيير وتبديل، بالحذف والإضافات والصقل والتهذيب ...

لقد كان القاصّ الشعبي العربي يتفنّن في إخراج حكاياته وخلق صورها ... كان يتلاعب بالألفاظ والعبارات، ويشبع قصصه بروحه، يطبعها بطابعه العربي، ويلونها بألوان حضارته الزاهية ... فجاءتنا «**الليالي**» مليئة بالصور العربية، العراقية والشامية والمصرية، وحاملة الطابع الأصيل للحضارة العربية - الإسلامية في عصور ازدهارها وانهيارها، «فكلما توغل الإنسان في حكاياتها ازداد احساساً بأنفاس الروح العربية. فالطبيعة العربية تأسرنا إلى درجة أننا نستسلم راغبين لها وحدها عن طواعية ونفضل ألاّ نشعر بغيرها»[33].

نعم! إنّ البلاد المفتوحة كانت على إرث من الحكايات والأساطير وأحاديث السمر، ولا نستطيع أن نصدق أنّ البادية العربية قد خلت إلا من الشعر وتذاكره: ألم يكن العرب على معرفة بهذه الحكايات عن النبيّ سليمان وعفاريت الجن؟ أو ذلك القصص القرآني على صورة من الصور؟ وأيام العرب؟ والسير الشعبية؟ وغيرها ... نعتقد أنّ البلاد العربيّة ما كانت تغفو إلاّ على شيء من تلك الحكايات التي تمثل جزءاً من تراث الجاهليين والإسلاميين وتاريخهم الطويل ... وبذلك نكاد نجزم أن «**الليالي**» تمثل خيال الشعوب العربية الخصب المتطوّر عن الحكايات التي عرفتها البلاد والمتفاعل بقوة وشدّة مع خيال الشعوب والأقوام الذي اعتنقت الإسلام وامتزجت في المجتمع الجديد ...

(33) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، 220

مصادر البحث ومراجعه

– ابن النديم (أبو الفرج محمد بن إسحق) الفهرست/ القاهرة/ مكتبة الإستقامة، د.ت.

– ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح محمّد قطة العدوي/ ط٨، مطبعة بولاق، 1259 هـ.

– دائرة المعارف الإسلامية/ المجلّد الثاني، مادة ألف ليلة وليلة.

– الزيات (أحمد حسن)، في أصول الأدب، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 1، 1955.

– فون ديرلان (فردريش)، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، بيروت، دار القلم، ط1 .

– القلماوي (سهير)، ألف ليلة وليلة، القاهرة، دار المعارف، ط4.

– المسعودي (أبو الحسن)، مروج الذهب، باريس. مينار، د.ت.

– المقريزي (تقي الدين أبو العبّاس)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار/ القاهرة/ 1270هـ.

-ARABIAN NIGHTS ENTERTAINMENTS, TRADUC: J. SCOTT, LONDRES, 1811.

- CHAUVIN (V.), LA RECENSION EGYPTIENNE DES MILLE ET UNE NUITS, BRUXELLES, 1899.

- ELISSEEF (N.), THEMES ET MOTIFS DES MILLE ET UNE NUITS, DAMAS, INSTITUT FRANSAIS, 1946.

- HAMMER (J.) SUR L´ORIGINE DES MILLE ET UN-ENUITS, JOURNAL ASIATIQUE, VOLUMEI, 1827.

- LITTMAN (E.), «ALF LAYLA WA LAYLA» IN ENCYCLOPEDIE DE L´ISLAM, NOUVELLE EDTION, LEYDE, 1960.

- MIQUEL (A.) UN CONTE DES NILLE ET UNE NUITS: AJIB ET GHARIB, PARIS, FLAMMARION, 1977.

- MONTET (E.), LE CONTE DANS L´ORIEMT MUSULMAN, PARIS, ERNEST LE ROUY, 1930.

- OESTRUP (J.), «ALF LAYLA WA LAYLA», IN ENCYCLOPEDIE DE L´ISLAM.

- SACY (S,DE), REHERCHES SUR L´ORIGNE DES MILLE ET UNE NUITS, JOURNAL DES SAVANTS, AOUT, 1829.

- TAUSEND UND EINE NACHT, TRADUC: E. LITTMAN, 6VOLUMES, LEIPZIG, 1921.

- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, LONDRES, 9E´N EDITION, 1988,V22.

* * *

احيائية وضّاح الجبل بين الإبداع والإتباع

خالــد هــرابي *

(قراءة نقدية لمجموعة ما تعسّر من سورة الشعراء)

مدخل:

تقودنا قراءة مجموعة ما تعسّر من سورة الشعراء الى ملاحظة ظاهرتين متباينتين تتعايشان فيها وتطبعان تجربة الشاعر وضاح الجبل. فإننا نلاحظ أن وضاح الجبل

* خالد هرابي: أديب وباحث من تونس. يهتم بالدراسات الأدبية والنقد الأدبي. ينشر دراساته في المجلات العربية.

(**)- أتوجه بالشكر لأستاذي الدكتور سامي سويدان على الملاحظات التي نبهني لها بخصوص هذه الدراسة.

- رغم انخراطه في تجربة الشعر الحر -كثيرا ما ينقاد للقوانين القديمة فتأتي قصائده متفقة من حيث ضوابط الايقاع مع القصيدة العمودية. أمّا الظاهرة الثانية فهي -على خلاف الأولى- تقوم على مبدأ الصراع مع المراسم الثابتة والنمط الجاهز وتصطنع لنفسها قوانينها التوليدية انسجاما مع اللحظة الابداعية وخصوصية التجربة. ونلاحظ من خلال قراءتنا، وتتبعنا لتجربة الشاعر التونسي «وضاح الجبل» أنها تراوح بين ظاهرتين واحدة تكرّس الاتباع وأخرى تهفو للخروج من التقليد ويسعى فيها الشاعر إلى التحديث وتجاوز الموروث، وما يهمنا في هذه الدراسة -لضيق المجال- أن نتحدث عن الاتباع والابداع في هذه المجموعة الشعرية كعلامة فارقة في المسار الشعري لوضاح الجبل.

باق هنا حتى تعود حبيبتي
ويضمنا تحت الظلال مساء
يا درّتي هل تذكرين لقاءنا؟
أم قد نسيت وبان منك جفاء
القرب منك تلذذ وسكينة
والبعد عنك مصيبة وبلاء
العيش بعدك لعنة وجريمة
والأرض سجن ضيّق وخلاء
لاتسألي عن ريفنا وجماله
ان الفصول بلا شذاك شتاء
أنت الربيع ولحن كلّ مغرّد
أنت الحياة وما عداك فناء[1]

(١)- وضّاح الجبل «عبد النبي العوني»: ولد بتونس، في معتمدية أولاد حفوز من خريجي الجامعة التونسية، كلية الآداب ٩ ابريل. متحصل على اجازة في علم النفس، أستاذ اللغة الفرنسية، من أبرز مؤلفاته «ما تعسّر من سورة الشعراء».

١- تمهيد:

تنهض مجموعة «ما تعسر من سورة الشعراء» علامة فارقة في المسار الشعري لوضاح الجبل، والشعر التونسي المعاصر، فيها تصل تجربته الشعرية المتميزة إلى أقصى حدود الاحيائية. فأشعاره تمثل محاولة لقراءة منجزات الشعراء العرب وهو عمل غايته الاسهام في تأصيل الكتابة الشعرية، والتأصيل كما برز في شعر «وضاح الجبل» لايعني الاعادة والاكتفاء بالترديد والتقليد، ذلك لأن الأصالة مشروع للبناء، هذا يعني انها لا تعني التطابق بل تهفو إلى بناء الاختلاف. ومن الممكن أن نستدرك في شعره عدة علامات مضيئة من علامات الأدب الجاهلي والأموي والعباسي، وما تركه لنا من صور تجديدية فيها الوصف الحقيقي لمثال التنوع من ظاهرة تقليدية إلى أخرى حاملة لبوادر الإلمام بآداب من وحي الوقوف على الأطلال، تذكرنا بسلوكية الرسوم الدقيقة في شعر امرؤ القيس، وبالنزعة الاسطورية في كتابات زهير بن أبي سلمى وأوس بن حجر التي تنقلنا من ترتيب الذاكرة السريعة والمعقدة في أغلب الأحيان إلى تطورات التفاعل الاسطوري مع الملاحم الذهنية المتطورة، وكان من نتاج هذا الواقع الحسي في ذهنية «وضاح الجبل» أنه بادر إلى استنباط أساليب شعرية غير معقدة فيها التلويح لمفاهيم سلفية تقليدية من أشعار عروة بن الورد، وعمرو بن كلثوم، مثل التوصل المعرفي لتركيز مبادئ شعرية مستمدة من حوليات زهير بن أبي سلمى ومغامرات عروة بن الورد المدعمة بأحلام واقعية منعشة، فمن هذه الأوجه العملية ركز «وضاح الجبل» مجهوده الفكري على بعث جملة من الانتاجات الشعرية في شكل قصائد يغلب عليها جمال الصورة، وحسن المعنى، وعذوبة الألفاظ لاحلال نغمة ساحرة تعتمد الوزن والقافية والروى، فالصورة في هذا النسيج الشعري بسيطة ومركبة هي الوسيلة الأهم التي انصرفت الفعالية الإبداعية إلى استغلالها للتعبير عن لواعج الذات وأعماقها المظلمة، بل إن هذه الأعماق بما فيها من صراع تُؤثر في اللغة التصويرية حتى أن بعض الصور

ولاسيما الدرامي منها ما هي إلاّ صدى لهذا الصراع القائم في اللاّشعور.

وأول صورة تلفت انتباه القارئ استعارة تشخيصية يمثلها في قوله:

حـــالي كـــمـــا الجـــمل الطليق بمرتع

جـــوعـــان يرغـــو من كـــمـــامـــة مـــعـــتـــد

ظمــــــآن والماء الزلال يــــــــــوقـني

لكن مــــتى أنو التــــجـــرّع ينفـــذ[٢]

قـــدري بأن أطوى المســـافـــة صـــائـمـــا

وأعـــيش عـــيـــشـــة راهب مـــتـــزهد

ان شاعرية «وضاح» هي بمثابة الصدى المباشر للعاطفة القوية، انها بشكل أدق، من العناصر القارة في كل شعره الذي يتّسمُ بالجدة والإبداع.

يتضمن الالحاح على دور العاطفة القوية التي تتلقى الاثارة وعيا بأن البعد الشعوري لدى «وضاح» مرهف والشاعر فيه شديد الشفافية إلى حدّ التلاشي شظايا. وهذا يعني أن شاعرية «وضاح الجبل» هي الشاعرية التي لاتنكفئ على ذاتها، والإبداع الذي لا يكلّ. فشعره على هذا النحو يعدّ خطوة على درب إعادة التأسيس والتأصيل، بعد أن تسربت الألوان الشعرية الحديثة إلى القصيدة العربية فأفقدتها خاصيتها الجمالية والأسلوبية، ومن هنا يكون لشعر «عبد النبي العوني» «وضاح الجبل» حضوره المتميز.

موقع مجموعة ما تعسّر وأهميتها:

تمثل مجموعة «ما تعسّر من سورة الشعراء» واحدة من أهم الأعمال الشعرية التي صدرت في تونس. كان صدور هذه المجموعة الشعرية عام ١٩٩٥، في وقت كان التراكم الثقافي العربي قد حقق أصداء ملحوظة في الحياة الثقافية وذلك بعد تصاعد هيمنة الشعر المنثور ومن هنا يمكن النظر اليها

(٢)- وضّاح الجبل: ما تعسّر من سورة الشعراء ص ٥٦: الطبعة الأولى ١٩٩٥ دار الأخلاء تونس.

على أنها شاهد حيّ على رغبة «وضاح الجبل» بالنهوض بالشعر العربي، ويمكن دراسة « ما تعسّر من سورة الشعراء» في ضوء ثلاثة محاور تنطوي عليها المجموعة بصيغة عضوية متماسكة:

المحور الأول: يتمثل بـ«إهداء الشاعر» و«قبل البدء» في حين يبرز المحور الثاني عبر القصائد الغزلية، أما المحور الثالث فيبرز عبر القصائد السياسية التي تعبر عن معاناة العرب من جرّاء اغتصاب الأراضي الفلسطينية وخلق الحدود. . . . الخ. بيد أنه من الممكن أيضا، ضمن رؤية شمولية، بنية ووظيفة، أن نرى في تلك المحاور مجتمعة اشكالية واحدة، هي اشكالية التعبير الشعري الممهور بطابع فلسفي وسوسيوثقافي، في البنية الذهنية العربية وما يوازيها أو يخترقها من بنيات اجتماعية وثقافية، وجدير بالانتباه أن مجموعة «ما تعسّر من سورة الشعراء» تنطوي على همّ تراثي مؤرق يتمثل بالإجابة عن قضية التراث الشعري العاطفي والعقلي والعادي العربي والموقف المعاصر منه.

هذا الهم نجده هنا مكتسبا صيغ تلك المحاور الثلاثة معا، وكذلك صيغة تلك الاشكالية العامة فيبرز بمثابة اجابة عن التساؤل التالي:

ما الأهمية التي يمتلكها تراثنا الشعري عموما، والعاطفي الوجداني بصورة خاصة، بالنسبة إلينا في المرحلة المعاصرة؟

ان البحث في الشعر العربي وتجديده لم يأت على يدّ «وضاح الجبل» من قبيل الامتاع الذهني باحدى حلقات التطور الفني العربي، وإنما أريد له أن يكون مدخلاً إلى الاشكالية المنوه بها والتي عاشها الشاعر «وضاح» حتى عمقها. بل أريد له كذلك، أن يكون في صميم متن تلك الأخيرة، وفي نتاجها أيضا.

وقد يصح القول بأن لجوء وضاح الجبل «عبد النبي العوني» إلى الشعر العمودي ليمر عبره إلى شعر التفعيلة، أصبح من ضرورات الموقف، الذي

أخذ اخفاقه ينيخ بكلكله على صدور الشعراء المحدثين أو بعض الذين يعيشون وهم الحداثة.

في إهداء هذه المجموعة الشعرية، الذي كتبه الشاعر «وضاح الجبل»، نبين -ضمنا- القوى الاجتماعية التي يخاطبها والنسق الفكري الذي ينطلق منه. فهو يكتب مايلي:

«إلى كل الصعاليك الذين رافقوني صاحيا ومخموراً»[٣]. ان ذلك الإهداء يجعلنا نضع أيدينا على ما اعتبره «وضاح» بمثابة النبتة الاجتماعية الجديدة، متمثلة بالصعاليك، فهؤلاء هم أبناء المجتمع من كل الشرائح الاجتماعية الطامحة، بكثير من الحذر والتردد والاضطراب، إلى فرض عالمها الفكري الجديد -بمثابة الحامل الاجتماعي- وازاحة عالم العمامة، الذي غدا كابحا لكل آفاق التقدم مستخدما في ذلك طرائق متعددة، منها، استعمال السلطة الاقتصادية والسياسية وكذلك توظيف الدين في خدمة مصالحه ضمن أوساط هائلة من الجماهير الفقيرة والجاهلة المجهّلة.

أما طريق الوصول الى تحقيق ذلك فيتمثل في مخاطبة العقل بصفته الناظم العام المشترك بين جميع الناس أولا، وبمثابته القوة الفاعلة التي تعتمد الانفتاح والاستنارة والحوار والديمقراطية ثانيا.

«أقول لكم... هذه بعض أخباري، على جناح أشعاري.

رسائل حبٍّ، كتبتها بمداد القلب.. ودموع السّهاد.

فيها ما يفرح... وفيها ما يبكي،

وكلها... قطرة من بحور أسراري»[٤].

وإذا أتيح لهؤلاء «الصعاليك» الذين خصّهم وضّاح بالإهداء أن يكتشفوا أنفسهم عبر ما يوحدهم، وهو «العقل» فانهم حالئذ يغدون أمام تحقيق «ثورة حقيقية» تقوم على الوطنية العلمانية والعقلانية. أمّا عن

(٣)- وضّاح الجبل: ما تعسّر من سورة الشعراء ص٣: نفس الطبعة السابقة.

(٤)- وضّاح الجبل -ما تعسّر من سورة الشعراء ص٥- مرجع سابق.

المجموعة الشعرية التي تمثل قصائدها العاطفية الوجدانية وهي المحور الثاني فأنها تنبني على نزعة احيائية تهدف، صراحة، إلى إعادة تأسيس حدث الكتابة الشعرية على نحو جديد في القصيدة العربية.

لذلك نجد القصيدة التي راح «وضاح» يؤسسها، ترتقي إلى ذرى تعبيرية ممعنة في الرمزية بشكل يجعل القارئ العادي عاجزاً عن الإحاطة بأبعادها من ناحية ويجعلها توهم ظاهريا على الأقل، بأنها قد تجاوزت مجرد البحث عن شكل جديد ومضت بعيداً على درب التأسيس للأصول الشعرية العربية من ناحية ثانية. لذلك نرى الشاعر «وضاح» يوظف مقدرته الفنية الكبيرة ليدعم هذه القصيدة العمودية، واستعمال الرمزية والايحائية ليدعم من ورائها التجربة الشعرية التي انتهجها، مفسراً، في أكثر من موضع، أصول الكتابة الشعرية، محرضا على الانطلاق من القيم الجمالية الموروثة والذائقة الفنية القديمة، ولتجاوزها في الآن نفسه ملحا، على آن النتاج الشعري الجديد - وان اتبع الشكل الفني القديم - حين ينفي الأغراض الشعرية القديمة يكون طالعا من ذلك القديم ذاته، محاولا بذلك أن يبين أن الشعر الجديد ليس انغماسا في أعماق الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، كما أنه ليس ناتجا عن محاكاة الشعر الغربي وتقليده، بل هو ابن شرعي للشعر العربي في أبرز لحظات تألقه وابداعه:

وقفتُ أمامَ القوم وقفةَ مارد
وقُلتُ: أفيكم مَنْ يُباري إلى الغَدِ؟
أنا ابنُ قريش من قريش أتيتكم
ورهطي ذوو علمٍ غزير وسؤدَدَ
أقول لمن أضناه عشقٌ مؤرقٌ:
ألا اصبرْ على ظلم الهوَى وتجلّدِ
سَلِ الليلَ عنّي كيف كانت صبابتي
وهل من فؤاد قد يُطيقُ تَنَهُّدي؟

أبيتُ على نارٍ يُذيبُ لهيبُها

وعيني متى أسترحمِ النومَ تشردُ(٥)

من هنا، يمكن القول ان الدخول إلى أغوار شعر «وضاح الجبل»، إنما هو، في جوهره نفاذ إلى عمق التجربة الشعرية في أبرز لحظات عطائها وتتويج للتجربة الشعرية المعاصرة ودراسة «ما تعسّر من سورة الشعراء»، بشكل أو بآخر، نوع من النفاذ إلى صوت آخر له حضوره وتفرده، وتأثيره، بالضرورة، في الساحة الشعرية العربية. فوضاح الجبل يحاول -على طريقته الخاصة به- أن يرسي كتابة شعرية موغلة في الحداثة، على الرغم من محافظته على الشكل القديم للقصيدة، فتصبح الصلة بين الشعر القديم، وشعر «وضاح» لا صلة هدم وقطع بل صلة تنام في التغاير والاختلاف، وهذا يعني أن إعادة اكتشاف الشعر العربي القديم ذاته يمكن أن تتم بالنظر في النص الشعري الذي يكتبه وضاح الجبل.

ان هذه الصلة بين القديم وبين الجديد، يمكن أن تسهم -إلى حد ما- في جعل الخطاب النقدي العربي المعاصر يتخطى حشوداً من الأسئلة، تخص قضية الدلالة في الشعر وقضية الغموض مع قضية الإيقاع. فنصل مع شعر «وضاح» إلى نتيجة هامة مفادها أن أزمة الشعر العربي ليست أزمة إيقاع ووزن وقافية، بل هي في جوهرها، أزمة موقف من المعنى وكيفيات انتاجه.

الخصائص الفنية والأسلوبية لشعر وضاح الجبل:

سنحاول أن نكشف معالم شعر «وضاح الجبل» انطلاقا من «ما تعسّر من سورة الشعراء» إلاّ أننا نشير، منذ الوهلة الأولى، أي قبل البدء في الدراسة والنقد والتحليل، إلى أن التوجه الايحائي الذي ذكرناه منذ قليل، يمثل في الحقيقة، طاقة إبداعية تتمظهر في شكل رغبة ملحة عند الشاعر

(٥)- ما تعسّر من سورة الشعراء ص٧٧ -٧٨.

«وضاح الجبل» لمجاراة فحول الشعر العربي، والإبداع في نفس الأغراض التي كتبوا فيها، من ناحية، ثم رغبته في كسر طوق القصيدة التقليدية والمضي بها باتجاه البحث المستمر بعيداً عن المسخ والتقليد.

لذا ان عملية النفاذ إلى دواخل «ما تعسر من سورة الشعراء» تحتم علينا منهجيا، أن ننطلق من ملاحظات هامة، ذات خصوصية، لابد منها قبل الشروع في رصد العلاقات التي يقوم عليها البناء الداخلي للمجموعة الشعرية لوضاح الجبل.

١- تشكل مجموعة «ما تعسّر من سورة الشعراء» تجربة «وضاح الجبل» الشعرية، إلاّ أننا لا نجد قصيداً يحمل هذا الاسم، بل نلمح أن العنوان في مجمله، يقع في إطار الرد على شعراء القصيدة النثرية، الذين تناثروا في كل الاتجاهات دون اعتماد أساليب فنية واضحة المعالم، فتعذر عليهم تحقيق ما حققه أسلافهم من الشعراء، فغابت ملامح القصيدة العربية وظهرت أخرى مشوهة وغير متجانسة.

كما أن قصائد «وضاح»، هي في الواقع قريبة من أن تكون سيرة ذاتية للشاعر صاغها في قالب شعري يلخص فيها معاناة عاشها هو وأسرار حياة شائكة خبرها هو نفسه فاستوعب كل خبرات الشعراء الذين سبقوه في هذا المجال. حتى لكأن المجموعة الشعرية تنبني على استدعاء كل تجارب «وضاح» التي استقاها من الحياة ومتناقضاتها ليقولها بطريقة تجعل ما تمّ تأسيسه وصياغته على يد المحدثين من الشعراء العرب يمكن التعبير عنه بشكل فني متناسق ومتزن، على الرغم من اتباع الشاعر «وضاح الجبل» الأساليب الفنية الشعرية التي كانت سائدة في بناء القصيد العربي القديم. ومن ثم تصبح دراسته، بمعنى ما، دراسة للقصيدة النموذج، التي كانت تتأسس في ديوان العرب.

٢- يطرح شعر «وضاح الجبل»، قضايا كثيرة، بعضها يتعلق بتوظيف التراث والتعامل مع المخزون الثقافي العربي الذي تحويه الذاكرة الثقافية العربية والشعبية على حدّ السواء وذلك باستدعاء رموز إبداعية تاريخية «ابن

قريض، ابن شيبان حكيم ربيعة جميل بثينة . . . الخ» أو رموز اسطورية مثل فينوس، يعمل «وضاح الجبل» جاهداً على أسطرتها أو في ما يتعلق بتوظيف أسماء المكان «سوق عكاظ» و«أم العرائس» والحرص على ابقائها حاملة لمعان ودلالات متعددة. وهنا، يكسر «وضاح» في شعره طوق العادية ويصبح، مستعيناً بالجو الملحمي الذي تطرحه بعض قصائده، خاصة قصيدة سوق «عكاظ»، رمزاً أو اسطورة تستوعب في داخلها تاريخ مرحلة إبداعية طويلة. تبعا لذلك، ينفلت صوت الشاعر من عقال الانفعال الآني المباشر، أي أنه يتجاوز الموقف الرومانسي الاحتجاجي. فلا يلتقط الأحداث كما هي، بل يصوغها صياغة هادئة رصينة ومن ثم يسهم في خلق البناء الدرامي وبلورته. وهنا، وفي هذه اللحظة تبدأ مجموعة هائلة من الأسئلة القاسية التي تمس بأصول الحياة: الولادة والموت والحياة والدين والسياسة والحب والمعاناة والحلم والواقع، فيرغم القارئ مهما كان اهتمامه ومهما كانت عقيدته على معاودة فهمه لوجوده ولعلائقه ومصيره في مجتمعه.

٣- تتعلق المسألة الثالثة بطريقة تشكيل مجموعة «ما تعسّر من سورة الشعراء» حيث أنها تحمل في صلبها أكثر من نبرة وتنبني على أصوات متعددة ومتداخلة في آن واحد. بل انها، توهم، في أكثر من قصيد، بأنها حشد كبير من الاتجاهات والعناوين للقصائد التي تئن بها نفس وضاح «عبد النبي العوني». «حديث الحب، الجسد يتكلم، ربة الوادي، رسالة متأخرة، قطرات من خمارتي، مأساة . . . الخ . . .»

ولعل أهم مانلفت الانتباه إليه هنا، هو أن القصائد المذكورة، تتحول إلى تلخيص لعذابات الكتابة كما يعيشها الشاعر نفسه. وتنفتح على الصراع الاجتماعي، ثم تتحول إلى قداس ابتهالي في حضرة الخمرة، المرأة، الأرض، الحرية، الكرامة، الكلمة، العشق، الموت، الحياة والغربة، بايجاز إنها إبداع وتنظير للإبداع في نفس الوقت.

وهي، لذلك تأتي موغلة في الرمزية ومثقلة بالدلالات وبالتالي يصبح النفاذ إلى دواخل شعر «وضاح» مسألة في غاية الدقة والصعوبة.

فكيف يمكن للقارئ العادي أن يفهم ما يحدث، وما تحويه المجموعة الشعرية ويدرك أن: «ما تعسّر من سورة الشعراء» تُعيد النظر في جميع الموضوعات الفنية والأغراض الشعرية بدءاً بالجذور، فيما هو يتأسيس.

فالاسم كما هو واضح، مركب من سورة، وهي تخص القرآن، صانع البيان والبلاغة العربية وبالتالي فهو مشحون، دلاليا، ببعد تراثي يستمده من القرآن، أما الشعراء فهم الذين يستقون لغتهم من هذا الكتاب.

بموجب هذا التركيب المقصود، يكسر الاسم طوق العادية، ويصبح مستعيناً بالجو الملحمي الذي تطرحه مجموعة «ما تعسّر من سورة الشعراء».

ههنا، وفي هذه اللحظة، لحظة التشكل الشعري، حيث تبدأ لحظة الإبداع، نلمح أن القصيدة عند «وضاح» حدث شعري تجريبي وتأسيسي. لحظة إبداع واتباع في آن واحد. انها ترفض التقدم التصاعدي وتحاول أن تتقدم في شكل دائري فتصبح عبارة عن حركة أو «موجة» عاتية مكونة، بدورها، من موجات عديدة تتقدم متناغمة، وتتوزع القصائد المنثورة على صفحات المجموعة الشعرية إلى حركات داخلية صغرى تثري التوجه العام الذي يتبعه عبد النبي «وضاح» وتكسبه طاقات ايحائية متنوعة، وفيما هي تتفرّع وتتوزع، تعلن عن أغراض شعرية جديدة بشكل سلفي احيائي؛ انها وفي ذات اللحظة، لحظة التشكل تعود إلى الأصول، إلى المنابت الأولى، لا لتنغمس فيها، ولا لتعلن الولاء التام لهذا الشكل الفني الموروث، بل انها ترجع إلى لحظة التشكل الأولى، لتعلن التجاوز، والتجديد انها -عند عبد النبي العوني- تعلن الانعتاق والتفرد لتنطلق في رحلة الكشف الإبداعي من جديد. انها العودة لتجاوز التجاوز، بذلك تصبح القصيدة -كل القصائد في المجموعة- تتقدم في شكل حركة لولبية تصاعدية فتضيف إلى الموروث الشعري، منطلقة منه دائماً لأنها تستعيده، تقوده وتصادمه، تكاشفه وتعرّي دواخله. وهنا تبرز الحداثة في شعر «وضاح» في مضمون النص الشعري، وذلك بأن يخرق الشاعر «وضاح» التقاليد والأعراف السائدة في توظيف

الفن القولي «الشعر» بأن يحمّله رسالة لم تعهد بها إليه السنن القائمة فيتمرد النص على القيود المهيمنة، على دلالة الأدب فيكون الإبداع مزدوج الوظيفة: هو إبداع في الفن بوصفه قولا، وهو إبداع في الحداثة بوصفه انحيازاً عن المطّرد وكسرا للنمط السائد.

هذا يعني أن الحداثة في شعر «وضاح» لاتنكر الممارسات الفنية السابقة، وإنما تنكر التقليد بصفته تقليدا «ذلك يعني أن الحدثة عملية تطور مفتوحة أبداً، وهي محددة بالشروط الثقافية -الاجتماعية القائمة في سيرورتها التاريخية، نهوض إلى مواكبة مستجدات الحضارة والعصر، وضمن التطلعات الأكثر جذرية والمتطلبات الأكثر عمقاً سعياً إلى تخطيها ومبادرة إلى ابتداع ما يتقدم عليها. كأنها حالة تحدّ مستمر وجدلي في المهام التي يطرحها عليها تطور المجتمع والعالم وفي مساهمتها الريادية الخاصة في هذا التطور بالذات»[٦].

معنى ذلك أن عبد النبي العوني «وضاح الجبل» لايعيد التراث، إنما يستعيد الرائع منه فيضيف طائفة من الأمور استقاها من الشعراء القدامى، ومن حياته هو، فتخرج قصائده في ثوب جديد، وهو لايفعل ذلك في غرض فني واحد، بل يفعله في أغراض القصيدة جميعا.

شاعرية وضّاح بين الإتباع والإبداع:

ان المتتبع لقصائد ما تعسر من سورة الشعراء. يخلص إلى تلمس بنية عامة متماثلة فيها جميعا، وهو ما يجعلها متقاربة في العمق رغم ما يظهر فيها من تباعد سطحي. بل ان هذا التباين البنيوي يتيح معاينة التباعد أو الاختلاف فيها ضمن منظور جامع لها يدرجه في رؤية واحدة مركبة قد يكون في عنوان المجموعة الشعرية نفسه دلالة ضمنية عليها. ففي كل منها،

(٦)- راجع في ذلك الدكتور سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة ص٩ -الطبعة الأولى ١٩٩٧ دار الآداب بيروت لبنان.

على تمايزها، تعارض محوري بارز بين قطبين دلاليين ينتمي أحدهما إلى الماضي ويتمتع بسمات ايجابية، ويتصل الثاني بالحاضر وهو يضج بالسمات السلبية «كيف أنسى؟ متى أرتوي؟ . . . الخ».

أما العلاقة التي تقوم بين هذين القطبين، والتي ترسي على أساسها مجمل التعارضات الأخرى لتشكل شبكة العلاقات الداخلية التي تنتظم بناء عليها هيكلية القصيدة وتنتشر فيها صيغ التعبير المتميزة، فتشير بشكل قاطع إلى غلبة الطرف السلبي على الطرف الايجابي.

مــــازلـت أنـظر في الـوجــــوه لـعلـني
ألقى شـبــيــهــا للحـبـيب الأول
حـتى يئـسـت فـقـال لي من عـرشـه :
انـي الـعـلـيّ نـزلـت أو لـم تـنـزل
عـبـثـا تحـاول أن تفـوز بغـادة
لم يغـرها ظلي وبصمـة أنملي[(٧)]

نلمح في شعر وضاح الجبل محاولته ابراز ظاهرة الانقلاب بين الأمس الرغيد بما فيه من راحة بال وتواصل بين الأحبة وتوفر الحرية والحيوية والعطاء . . . والحاضر بما فيه من هجر وغدر وعجز وخيانة وخواء وقمع وهذا معلن بوضوح في جل المجموعة الشعرية ولعل هذا التحول الانحداري هو الذي يشكل أساس الأزمة التي يبرزها الشاعر وهي بمثابة تمزق داخلي حاد يعيشه وضاح، فهو يعيش حالة التمزق بين ما خبر في الماضي من حب ومتعة وجمال وحيوية وأمل وبين ما يعاني في الحاضر من عجز وغربة ووحدة. فنلمح بناء على ذلك أجواء الماضي دافقة بالعطاء :

«لزمت قلوب الخلق حـتى خـبـرتـها
فـيـا عـجـبـا للقلب كم يتحـمّل»[(٨)]

(٧)- وضّاح الجبل -ما تعسّر من سورة الشعراء ص٢١.
(٨)- وضّاح الجبل : ما تعسّر من سورة الشعراء ص١٨.

إلا أن معالم الحاضر تتقدم قاسية رهيبة، فيها الخيانة ونكران الجميل وهجر بدون مبرر تبرز فيه حياة الشاعر عامرة بالحسرة واللوعة والجفاف والخواء إلى أقصى الحدود حيث تنتفي جمالية الحياة ويخيم شبح الموت وتغيب حيوية العاشق وتحضر ذاكرة تحمل مخزوناً مملوءاً بالهزائم وخيبة الأمل:

يومي كـأمـسي وآتي العـمـر مثلهـمـا
والدهر يجـتـرّني حـيّـا ولايقف
أنا الذي عـاش يومـا وهو مكتـهـل
فكيف ان شخت عـمـري اليوم يتـصف؟
يأتي الصـبـاح فـلا بُشـرى تُعللني
ولاغـدٌ عن نذير الليل يخـتـلف؟
حـتى الأمـاني وأحـلامي التي اندثرت
كـانت اذا خطرت بالرعب تلتـحف[9]

يجمد الزمن في قصائد وضاح وفي إحساسه بالحياة وتصبح ذاته «مأساة» والأمل «رسالة متأخرة» ويدوي الرعب في أقبية الذات عبثا ويلوح الموت والحرمان:

كـأبتي بدعـة في الكون مـفـردة
بحـر من الدّمع منه الكلّ يغـتـرفُ
لو كـان حـمْلُ الأسى من كلّ أحـرفُنا
لكـان في زادكم من حـمـلي الألِفُ
لله كم عـشتُ مـحـرومـاً بلا سـبب
كـأنني مُـذنب في الغـيب مُـعـتـرف[10]

(٩)- ماتعسّر من سورة الشعراء ص٥١.

(١٠)- ما تعسها من سورة الشعراء ص-٥٢.

أوقوله في قصيدة «ومن الحزن ما قتل»:

ان كـان سـيـزف قـد أشـقـتـه صـخـرتـه
فـإنني بجـبـال الأرض -حـمّـال
كم يشتكي الناس من حال فأحسدهم
كـأنني الشـيـخ والشـاكين أطفـال
طوب إلى الصـخـر يشكو من صلابتـه
والصـخـر لو جـسـه للفحص ينشال
عـانيت حـتى جـفـاني الهمّ من زمن
واليـوم أسـعى بجـسم وهو تمثـال[١١]

في جل قصائد وضاح الجبل يتألق الماضي حيوية ونضارة وراحة بال ونعيما قبل أن يفرض الحاضر لعنته تعجيزاً وتشويها لكل المعالم الجميلة فيكون الرعب والألم وتكثر الجراح التي تمزق ذات الشاعر، ليكون بذلك الانقلاب كاملاً ونهائيا إذ يجتاح الحاضر الجسد والروح معا ويدمر كل ما عرفه الماضي من عافية وفطرة، ويشوه حتى صورته على استبداد تستحيل مواجهته.

يعـادينـي الزمـان ولست أدري
أيحـسـدني على عـيش الكلاب؟!
ويـنـبـعـش الغـريـم اذا رآني
غـريـقـا في دمـوعي وانتـحـابي[١٢]

هنا يصل الموقف الفجائعي إلى أرهب حالات المأسوية وتعرف القصيدة في تراكيبها وصورها أعلى درجات التوتر والتباين، ويأتي التعبير عن ذلك كله بصيغة أكثر تعقيداً من السابق فجل ما كتبه وضاح

(١١)- ما تعسّر من سورة الشعراء ص-٥٣.
(١٢)- ما تعسّر من سورة الشعراء -ص٥٠.

الجبل من قصائد تعلن عن ترابط دلالي قوي ومتين يتجاوز حدود التقارب والتشابه في مابينها، فحالات البؤس التي تطرّق إليها من حيث هي مجالات متنوعة من الانقلاب الإنحطاطي العام الذي يجمعها تبدى عن تزايد وتنامي المدى المحكوم بهذه الحالات، إذ أنه يمضي في توسع متعاظم انطلاقاً من الإطار الذاتي والفردي ليشمل لاحقا الحياة الاجتماعية والمرحلة التاريخية بأكملها[١٣]. كما أنها تعبر عن استغراق فجائعي في النظر إلى الحالات المذكورة يمهدها بكثافة متعاظمة من المأسوية وبرحابة متمادية من شمولية الرؤية ونفاذها إلاّ أننا نجد في القصائد السياسية التي يتناول فيها وضاح الجبل الأزمة الحضارية مثل: خراب، أنشودة الوطن.. الوحدة المزعومة.. الخ. ففي هذه القصائد يحاول الشاعر ابراز معاناته المتمثلة في العفوية القيادية والتحلل الأخلاقي التي تمر الأمة عبر النخبة القيادية التي انقلبت من عنفوان النضال وشهامته ووطنيته إلى ذل الخيانة والعمالة المزري الكئيب فتتخبط في مهاوي العار والخيبة والفجيعة وهذا ما يخيم على مرحلة تاريخية بجملها فيطبعها بطابع مأساوي مخيف ويبرز ذلك جلياً في قصيدة لمن أصلي بأشعاري؟! في قوله:

أجِيلُ في طرْفِي أرى أرضِي مـرضـرضـةً
قـد قُطِّعتْ إرباً من فـاسَ لليـمَنِ
والشعبُ قُطعـانٌ أغنامٍ مُسـتسـلَمةٌ
ترعَى وتأتِي ذئابَ الغـربِ بالـلَّبَنِ
مُلَّ المُقَـامُ بأرض أهلهـا جـيـفٌ
مَـتَى إلهي سـفـيـر الموت ينقـذني؟

(١٣)- الدكتور سامي سويدان جسور الحداثة المعلقة الفصل الثاني: كلاسيكية الحداثة في الشعر العربي وتجدر الإشارة هنا أننا إقتبسنا من هذا الفصل بتصرف.

إلى أن يصل إلى قوله:

قـــد فــرّقـــتنا يدُ الأعـــداء في شِـــيَعٍ
وزوّدتْ إخـــوتي بالنّـار والفِـــتَنِ
هل أهلُ حِـــمْــــيَـــرَ جُنّوا يوم إذ برزتْ
صنعـاءُ والتـحم الجـيشـان في عَـدَنِ
أم مـــصـــر إذْ خــذلتْ بغــداد وأسَــفي
على عـــروبتنا بيــــعتْ بلا ثَمَنِ
لو كـــانَ في وطني شــبـــر به فـــرحٌ
مـــا نَاحَنَا البُـــومُ في الأرْيَافِ والمُدُنِ [١٤]

وهنا يمكن فهم عنوان المجموعة ومغزاه الدلالي. فليس ما تعسر من سورة الشعراء إلاّ تعبيراً عن هذه الحاجة الحيوية التي تتطلب إشباعاً لايتحقق، بل ان الحرمان يتفاقم ليكون مجالاً خاصاً به موازياً وبديلاً للوفرة الغائبة، فيدل بذلك على توتر متأزم في الوضع يؤديهما هذا التنافس والتناقض بين لفظي التعبير، وعلى تعدد الحالات التي يقصدها.

الشاعر والأمل في مأساة الأمل:

من المفارقات البارزة، ولكن ذات الدلالة العميقة أن نشهد اهتماماً كبيراً بالإنسان المضطهد «الصعاليك» وهذا الاهتمام الذي نلمحه في الإهداء الذي استهل به الشاعر مجموعته الشعرية «إلى كل الصعاليك الذين رافقوني صاحياً ومخموراً» فألمح منذ الوهلة الأولى أن هذه المجموعة تحمل في طياتها روح الإنسان وفلسفة الأمل المنشود.

والحقيقة أن روح الإنسان هنا تبرز منكسرة، تحت وطئة المأساة العاتية في الحياة الإنسانية فتتحول المجموعة إلى موكب جنائزي[١٥]، يرثي فيه

(١٤)- وضّاح الجبل. ما تعسّر من سورة الشعراء. ص٦٦ -٦٧.

(١٥)- راجع في ذلك الدكتور سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة ص٦٥.

الشاعر وضاح الجبل المستقبل، وينفي امكانية الأمل وتحقيق النصر وامكانية الخروج من سبيلة المفعول به تاريخياً إلى ايجابية الفاعل.

كما نلمح في شعر وضاح الجبل رغبة ملحة للرجوع إلى الماضي، وهذا الرجوع إلى الماضي ليس هو في واقع الحال إلا هروبا من الحاضر ورغبة ملحة في عدم مجابهة المستقبل بخيره وشره ويبرز ذلك جليا في قصيدة «رسالة متأخرة».

كم كنت أكــــذب حين ســـــرت مكبـــــلا
والقلب يهــتف: ويح نفـــسيك من غــد[١٦]

وهكذا فالعودة إلى وراء موقف طبيعي بالنسبة إلى الشاعر في مرحلة قمع الإنسانية ونسف ملامحها وطمس هويتها وتدجينها ومصادرة حريتها وكرامتها.

إنها عودة إلى الوراء بأسلوب فجائعي، فالدكتور سامي سويدان يرى مسألة العودة إلى الماضي والتعبير عن الاستغراق الفجائعي «تعبير عن معاناة فردية رهيبة للذات التي عرفت الخلق والإبداع والعطاء ثم عجزت عنها فانبجس احساسهابالعقم والجمود والخواء شعوراً حاداً وفاجعاً بالموت والتلاشي والانسحاق. وإذ لا ينتج عن التجارب مهما كانت عنيفة ومتفجرة غير التافه والحقير المبتذل ويغلف العدم الأحاسيس والمشاعر تستغيث الذات مستجيرة برب الوحي الذي وهبها سابقا قدرات فائقة حققت بواسطتها أحلامها رؤاها البديعة والخيرة. لكن هذا الصراخ يبقى دون مجيب، وتتردى الذات في أزمة مضاعفة حيث تلتحم الخيبة بالعجز فتقوى الإحساس بالضعة والصغر والمهانة. ورغم اصدارها متنازعة بين الكفر والإيمان على عدم التراجع والانخراط في العيش العادي وعلى التطلع إلى الخارق الفائض بالقدرة والعطاء فانها لاتتخلص بغير الحرمان والبوار

(١٦)- ما تعسّر من سورة الشعراء: ص٣٣.

والموات، من هذا المأزق بالذات تتأتى مأسوية الوضع وفجائعية الموقف، وهو يبقى في النهاية مأزقا فرديا تطرح فيه أزمة قدرة الذات -الفرد على الإبداع واستحداث المعجزات»[١٧].

ان ما نفهمه من كلام الدكتور سامي سويدان هو أن الأمل يبقى المقولة الأساسية الشاملة ضمن المشكلات الفكرية. وهو أي أمل، له وجود في المجتمع الإنساني. إنه يشبه الطموح الكلي الذي يعمر العالم والإنسان، وهو المجسد الواعي لـ«الأمل» يتحدد بكونه نتاج عملية تكون مطامح ورغبات مختلفة تتحقق، في آفاقها العامة، على نحو غائي. فالتحرر من حالة الاستلاب، التي تلحق به يتم عبر تحقق «الأمل» القائم، بدوره على التحرر ذاك.

هذا يعني أن مسألة العلاقة بين الواقع والأمل أو المثل الأعلى الاجتماعي والإنساني، على جانب كبير من الأهمية في ابراز موقع الأمل من الحياة الإنسانية. فالمثل الأعلى ذاك يتحدد، بالخط الحاسم، من خلال الواقع الاجتماعي القائم وعلى أساس تجاوز هذا الواقع نفسه. أما عملية التجاوز هذه فيمكن أن تتحول إلى فعالية وهمية، إذا لم تنطلق من «الواقع» في علاقته الدقيقة مع الإمكان. والحقيقة، ان الحل العلمي لهذه العلاقة، بشكل ايجابي، مرهون بـ«الثورة» على ذلك الواقع. ولكن «الامكان» هذا يخضع لتحول عميق ودائم، انسياقا مع التحول العميق الدائم لـ«الواقع».
إلا أن هذا لايعني رؤية «الإمكان أو المثل الأعلى أو الأمل كعنصر سلبي تلقاء «الواقع»، بحيث يتلقى منه الدفع إلى أمام، بل انه هو نفسه «أي بالإمكان» يصبح، من خلال استيعابه من قبل الطامحين والمتأملين، وفي أعقاب ذلك قوة فعالة تمارس تأثيراً عميقاً في عملية دفع «الواقع» إلى مصاف «الإمكان» أي تحول هذا الأخير إلى «واقع» حقيقي عياني.

هكذا، تطرح المسألة نفسها، اذن بشكل ضروري عبر قضية «الثورة» أو «التغيير» عموما ولكن محذورا ينبغي الإنتباه منه، وهو أن «الثورة» تعني

(١٧)- د. سامي سويدان جسور الحداثة المعلقة ص٦٥.

بالضبط الثورة الاجتماعية على علاقات الإنتاج القائمة في المجتمع، وذلك باستبدالها بعلاقات أخرى جديدة «نوعيا» تحتوي امكانية تحقيق المثل الأعلى أو الأمل المطروح في مرحلة الانتقال من القديم إلى الجديد»[١٨] يمكن أن نقول أن مجموعة ما «تعسر من سورة الشعراء» تنبثق من نفس قلقة، ذلك لأن الإنسان لايقلق عادة من أشياء مضت، وإنما إنسداد الأفق راهناً ومستقبلاً بسبب القلق، «فالقلق هو الذي يسمح لنا، في رأي هيدجر وكير كجارد، بفهم امكانية الانتقال من الإمكان إلى الواقع وذلك بفضل فكرة العدم: إذ العدم شرط للوجود العيني، نظراً إلى أن هذا الانتقال لايتم إلاّ بتحديد الإمكان وتعينّه، وتحديده معناه حدّه، وحدّه معناه نفيه»[١٩].

الأبعاد الدلالية والرمزية في مجموعة ما تعسّر:

يبرز جليا أن الشاعر «وضاح الجبل»، لاينزلق فوق المكان، بل يقيم معه نوعاً من المحاورة الدائمة يضطلع فيها المكان بدور المثير الذي يحرك ملكة القول ويثيرها حتى لكأن بين الشاعر والمكان علاقة من نوع خاص، تنبني جوهريا، على نوع من الاقتتان. ومثلها علاقته بالزمان، لها تأثير خاص في تحريك طاقة القول الكامنة في أعماق وضاح الجبل.

أمُّ العـــرائس إنْ أتاك قـــصـــيـــدي
فـــابكي عَلَيَّ خـــفـــاوةً بنشـــيـــدي
بدمي أخُطُّ مـــشـــاعـــري لحـــبـــيـــبـــتي
قـلـبي الرّســـالة والنســـيمُ بريدي
مـــا كُنتُ أحـــسَبُ بعـــدمـــا فـــارقـــتـــهـــا
وغـــمـــائمُ الفـــســـفـــاط تحـــجبُ أدمُـــعي
أنّي رجـــعـــتُ من الجنوب بهـــيـــكلٍ
وحُـــشـــاشـــتي رغم النّوى لم ترجع[٢٠]

---

(١٨)- الدكتور طيب تيزيني: على طريق الوضوح المنهجي ص٢٣١ دار الفارابي بيروت -لبنان الطبعة الأولى ١٩٨٩.
(١٩)- نوفل جراد: الحياة الثقافية (تصدر عن وزارة الثقافة التونسية) السنة ٢٤ -العدد ١٠١- جانفي ١٩٩٩ -ص٢٠.
(٢٠)- ما تعسّر من سورة الشعراء -ص٣٣.

وهذا يفضي إلى نتيجة مفادها أن العاطفة القوية التي تتلقى الإثارة إلى وعي مماثل بأن وراء شاعرية «وضاح» معاناة مكثفة لأن الشعر إنما يصدر عن الذات وقد بلغ وجعها المنتهي. لذلك نؤكد هنا على أن الإبداع مشروط بصدق التجربة وتفردها. وتبرز مسألة المعاناة مقياساً تميز به شعر عبد النبي العوني «وضاح الجبل».

كما يمكن القول أن في قصيدة «رسالة حب» أن وضّاح الجبل يغمز من التراث، تراث الأسلاف من الشعراء فيلم بطائفة واسعة من المعاني التقليدية الكبرى كغياب «بهاء» وما خلفه الفراق في نفسه من الوجع والألم والانكسار الوجداني الذي بات الشاعر يعيشه بعد فراقها له، وهذه الشكوى الموجعة من الرحيل والقنوط من الوصل، وذوبان القلب ومرارة الهوى الذي تحول إلى هوان، والتلذذ به رغم البلاء الذي حلّ بالشاعر.

ويظهر تأثر الشاعر «وضاح الجبل» بالغزل العربي القديم ظهوراً قوياً فهو صريع الهوى والموت عنده أهون من أن يعيش بدون «بهاء» إذ أن هواها كالخمرة وفي الخمور شفاء، كما أن هذا الهوى مر وفيه كل حلاوة على حد قوله.

على أنه ينبغي أن لانسرف في تقصي العناصر القديمة وحدها، بل يفترض بنا أن نتبين أيضاً العناصر التي استحدثها الشاعر في شعره، فهو لايكتفي بما استنبطه من التراث العربي من رسوم فنية بل ولد وأضاف ودقق، فإذا به يستطرد استطراداً طويلاً في وصف معاناته ووحدته وما آل إليه من حال لايحسد عليه، بعد غياب بهاء وبعد رحيله عن أم العرائس، وهنا تنفتح سبل القول أمامه فيتحدث عن معاناته، وكيف تحولت الحياة عنده إلى شقاء وغربة لاتطاق.

أبَهـــــاءُ هل لي في هواكِ رجـــــاءَ
فـــأعـــيش؟ أم لا فـــالمَنُونُ دواءُ؟
رُحْـــمَـــاكِ إنّي لو ترينَ مُكَفّنٌ
تُحـــيـــيه رغم النائحـــاتِ بَهَـــاءُ

لم تتركي بعد الرّحيل مُتيّماً
لكنْ يتيماً لم يُفِده بُكاءُ
إنّي ألومُ العينَ وهي سخيّة
ودموعُها المتفجّرات دماءُ(٢١)

وصفوة القول أن قصيدة «رسالة حب» تمثل لوناً قديماً في التعبير عن تجربة الحب تمتزج فيه الطبيعة الحية بخلجات الذات المبدعة، فتنطق بلسانها، وتشاركها في لواعجها عامة، ولكنها تستعصي عليها حيناً فلا تلبي رغباتها، والقوى الإبداعية لاتقتصر هنا على تصوّر تجربة ماضية وما رافقها من مشاعر، بل تُعبر أيضاً عن مشاعر تولّدت في لحظات الإبداع أي في زمن الكتابة، يرافقها بعض حنين الماضي القديم، ممّا يجعل للنص طعماً خاصاً يبرز صدق المشاعر وتوقد الإنفعال.

والثنائية الضدية سمة مميزة في النص قد توحي بانفعال تتم معه النقلة إلى زمن الكتابة الذي يستمر فيه هذا الانفعال ويشتد، وهو انفعال مشحون بالمرارة يقايس بين الماضي البهيج والحاضر المروّع، والتعبير حافلٌ بالإيحاءات الدلالية، وقد يأخذ فيه اللفظ أكثر من بُعد دلالي، وعلى الصعيد الأسلوبي ثمة ظواهر لافتة: منها ظهور التأكيد ليعبر عن صدق الانفعال والرغبة في نقله إلى المتلقي وأول المتلقين حبيبته «بهاء» ومنها استخدام الجمع عوضاً عن المفرد في مخاطبة الحبيبة، ممّا يشي بخوف الباث من استمرارية القطيعة ورغبته في استعادة التواصل... ومنها ازدواجية الدلالة وهي من السمات النادرة لأن الباث ترك نفسه على سجيتها في التعبير اللغوي دون عناية بالإخراج متناغماً في ذلك مع نداء المشاعر.

ونحن هنا إذا تتبعنا الأبعاد الدلالية في شعر «وضاح الجبل» نكتشف أن الشاعر هنا يُحمّل شعره بطاقة هائلة من الرمز، وهنا نطرح السؤال التالي:

(٢١)- ما تعسّر من سورة الشعراء -ص٤٤.

من هي بهاء؟ ومن تكون منية ومريم؟

ان الدراسة الدقيقة لدلالات أشعار وضاح تبرز لنا –من وجهة نظرنا– أنه لايتحدث هنا عن فتاة من النساء، فكل من «بهاء ومنية ومريم» لسن من النساء، إنما يتحدث الشاعر هنا عن شيء أعمق وأشمل، فالحبيبة المنشودة والمفقودة ليست سوى الحرية والعدالة الاجتماعية، وكل ما في شعر وضاح الجبل ينهض شاهداً على ذلك، هذا يعني أن الحياة التي كان عبد النبي العوني يحياها كانت حياة جميلة مدهشة وفاتنة برائحتها الطيبة وريقها العذب كخمرة فيها الشفاء . . . ولا يملّ الشاعر العذب وقد افتقده أو أوشك.

وليس ما يرشح به هذا الشعر «الغزلي» من الحزن القاتل، وما فيه من حسرة وتوجع سوى حزن وحسرة على «الحرية» المفقودة، إنه (الشاعر) يحب الحرية، يحب الحياة بحرية ينعم بها الناس دون ظلم أو فوارق طبقية، لكن الحياة، حبيبة لعوب لاتدوم على حال –وهذا هو شأنها– تتلون وتعصف بأحلام «وضاح الجبل» كالريح العاصفة تحطم كل الأماني وتنسف كل المعاني الجميلة، فتتحطم بذلك مطامح الإنسانية، وغدت الحياة –على حبه الشديد لها– كاذبة، تخدعه وتضلله، ومع ذلك فهو يبوح بما في صدره ولايزال يرجو ويتمنى أن تنوله ما يصبو إليه، إلاّ أنه يعرف أنه يرجو أمراً عسيراً.

ان ما نذهب إليه في هذه الدراسة ينفي المزاعم التي يزعمها «علي كاروس» الذي قدم هذه المجموعة الشعرية «من صفحة٧ إلى صفحة١١» فتحدث عن معاناة وضاح وعذاباته فيقول: «**فالشاعر وضاح الجبل محروم من لذة الحياة ومحروم من العطف، عطف الجنس الآخر**» (التشديد مني) ثم يضيف في هذا الاتجاه قائلاً: «**ومما يعاب عليه أنه لا يستقر على حاله حال الباحث عن الجمال في الأنثى دون سواه، حال عاشق الجسد لا الأخلاق**» (التشديد مني). على هذا النحو الحافل

بالترهات يقرأ «ع. كاروس» مجموعة ما تعسر من سورة الشعراء، فيرى أن مشكلة وضاح الأساسية إنما تكمن في كونه يعيش حالة حرمان وكبت جنسيين، فالحرمان قد سيطر على حياته وعاطفته ملاحظاً أن مشكلة وضاح هي المرأة، على هذا الحال نفهم مايراه «ع. كاروس» أن الإبداع مرتهنا بحالة الكبت الجنسي، وهنا تستحيل في الحالات الأخرى امكانية الإبداع، بل قد نفهم من هذا الكلام، ***أن ما جعل «كاروس» يعجب بشعر وضاح، هو كونه ينطلق من نفسه هو، ومن معاناته هو فالكبت هو الدافع الرئيسي الذي جعله يعجب بأشعار وضاح*** حيث يقول: «لذلك آثرت أن أحفظ الكثير من أشعاره للاستفادة»، فنستطيع في قراءة كهذه الدلالات الفعلية للقصائد وتهجن وتشوّه باسقاطات وتحريفات فظيعة ثم تحاسب وتحاكم بناء على هذا الوضع الذي تنتهي إليه. ولكي نذلل على ما ذهبنا إليه وننسف ما قاله علي كاروس الذي يقول بأنه رافق الشاعر وعايشه وأعجب بأشعاره، يمكن القول أن الذي يكتب النص ليس الشاعر الذي نرافقه ونعايشه، أي ليس الإنسان الذي يعيش مثلنا منخرطا في زمن ميقاتي متفتت على نحو مرعب، بل ذاك الذي ينخرط في زمن مفارق للزمن الذي نعيشه أو يعيشه مع الأستاذ كاروس فالشاعر يبدع عندما يعيش زمن الإبداع. وهذا يعني أن امكانية «البحث في خبايا الشاعر لايمكن أن يتم إلاّ بالبحث في خبايا النص المقروء فنحن لايمكن أن نحيط بذات الشاعر إلاّ بالنظر في النص قصد الإحاطة بذات الشاعر، لأن الشاعر الذي يحيا بيننا إنما هو ذاك الذي غادر لحظة الإبداع والكتابة»[٢٢].

وهذا ما يعني أنه كشاعر لايقدر، بل لايستطيع أن يخبرنا عمّا يحدث في تلك اللحظة لأنه هجرها، وما يبقى من تلك اللحظة، إنما هو النص

(٢٢)- راجع في ذلك الدكتور محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية ص٣٠٧ الدار العربية للكتاب تونس ١٩٩٢.

وحده، والتقاط خبايا الشاعر إنما يكون بممارسة قراءة نقدية في شعرية الشاعر وذائقته الفنية من النص لالتقاط خبايا ذات الشاعر وذات الشعر، هذا يعني أن مرافقة علي كاروس لوضاح لا جدوى من وراءها للإستفادة؟

***

خاتمة وتعليق بقلم الدكتور أحمد برقاوي(*)

ما تعسّر من سورة الشعراء:

نفثة نفس قلقة متمردة متألمة لكنها تحب الحياة

وليس شاعر من لاتكون نفسه على هذا النحو من الوجود،

فالوجود القلق للأنا ينجيها من الاستقرار الآسن في الحال. لتغدو الأنا أحوال.

وتمردها ثورة دفينة وبحث دائم عن الممكن أو عن العالم كما يجب أن يكون في لحظة الرفض يتفتق الشاعر عن كلام يخلق التواصل على كل التائقين إلى الحرية.

ولأن العالم -كما هو- واقع محض وخرب، فلابد إذاً للنفس الحرة أن تتألم وتشعر بالمأساة. ووضّاح الجبل، لايتألم حبّاً بالألم، بل نزوعاً إلى الخلاص. ولهذا تراه يدفع بحزنه إلى أقصى درجاته حتى لتبدو كل الجبال ملقاة على صدره.

ومن جوف الألم والحزن والتشاؤم سرعان ما يطل علينا وضاح بقصيدة أنشودة الوطن.

فها هو نشيد للآتي. فتتعرف على أحوال النفس القلقة المتمرذة المتألمة وقد صارت في حال الأمل.

هو الشاعر أحوال فلا تسجنوه في حال أيّها النقاد

(*)- د. أحمد برقاوي: أستاذ الفلسفة بجامعة دمشق.

المصادر والمراجع:

- وضّاح الجبل: ما تعسّر من سورة الشعراء دارالأخلاء تونس، ١٩٩٥ الطبعة الأولى.

- سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة دار الآداب بيروت لبنان ١٩٩٧.

- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: الدار العربية للكتاب تونس ١٩٩٢.

- طيب تيزيني: على طريق الوضوح المنهجي دار الفارابي -لبنان ١٩٨٩.

- نوفل جراد: مجلة الحياة الثقافية.

* * *

نافذة على الوطن العربي

عبد الرحمن الحلبي

أفكار علميّة

منطلقات منهجية في الفحص النفساني

العلوم الإنسانية، وبالتالي، الممارسة النفسانية معيارية، فهناك دائماً هدف ضمني ترمي إليه وراء الأهداف المعلنة والإجراءات التي تتخذ طابع الحياد العلمي. هذا الحيّاد الذي يكاد يكون أسطورة عند الحديث عن الإنسان طالما أن الممارسة تفترض دائماً وضعاً مثالياً يرغب العلماء

الوصول إليه، أو إيصال الآخر إليه، كما أن هناك دائماً أيضاً تصوّراً ما عن أصل العلّة أو الخلل قد تهدف الممارسة إلى تصحيحه. ثم لا يمكن القيام بممارسة نفسانية، حسب رأي الدكتور الباحث مصطفى حجازي[1]، بدون فكرة مسبقة عن الإنسان: من هو، كيف يتصرف، ماهي محدداته وخصائصه، ماذا نريد له أو ماذا يراد لنا أن نريد له، أو ماذا يُراد له أن يريد لنفسه؟

ونظراً لتعدد المنطلقات والآراء والنظريات في هذا الصدد، لابد للاختصاصي النفساني أن يكون على بينة من أمره حول الاختيار المنهجي الذي يتبنّاه وحول الأساس الفلسفي الذي يستند إليه منهجه، إذا أراد لممارسته أن تصل إلى غايتها بشكل أكيد. عليه أن يعرف أبعاد ومتضمنات أي منحى يتتحيه حتى لايضلّل نفسه أو يضلّل من يعمل معه، وهو هنا المفحوص. فمهما كان حياد الأدوات أو الوسائل فإن لمستخدمها، دوماً، موقفاً فلسفياً في النظر إلى الإنسان يندر أن يكون محايداً.

وفي الفحص النفساني، كما هو الحال في العمل العيادي عموماً، تصبّ ممارسة الاختصاصي في واحدة أو أكثر من المنطلقات أو في توليف بينها. وهي لاتتساوى في قيمتها - من وجهة نظر الباحث - رغم إسهام كل منها في عملية معرفة الآخر، ذلك لأنها نتاج التطوّر في الطريقة يستند إلى تغيير، بل إلى تغيّر في النظرة إلى الإنسان، التي تسير في فلسفة جزئية ذاتية وحيدة الجانب، إلى فلسفة دينامية ترى الإنسان في حالة انبناء دائم ضمن الاستقرار والثبات الظاهرين، إلى نظرة علائقية تفاعلية ترى في الإنسان محصلّة علاقاته الأساسية، إلى نظرة اجتماعية، وتصل حالياً إلى الشمول الذي تتمتّع به النظرة الجدلية التي تحيط بدينامية تفاعل أبعاد الوجود الإنساني تاريخياً وعلائقياً.

ويمكن بحث منطلقات الممارسة النفسانية في الفحص النفساني في إطار التقسيم التالي:

١- المنطلق الفردي (الوصفي والدينامي)

٢- المنطلق العلائقي

٣- المنطلق الاجتماعي

٤- المنطلق الجدلي

وعبر المنطلق الأول يُعَدّ المفحوص فرداً قائماً بذاته، ويُنظر إليه كوحدة منعزلة عمّا حولها من شروط وظروف. تبحث إشكالاته وإمكاناته على أنها ذاتية، داخلية، نابعة من كيانه كفرد أو محددة له. والنموذج المنهجي هنا هو العزل، عزل الفرد عن الإطار بغية تجنب العوامل والمؤثرات التي تعتبر دخيلة على سلوكه كي يصل الباحث إلى القوى الذاتية المولدة لهذا السلوك. حتى العوامل الخارجية لا تؤخذ بشكلها المباشر وإنما من خلال انعكاساتها على ذاتية المفحوص أو باعتبارها قوى تدخلت تاريخياً في تحديد تلك الذاتية.

ويهدف الاختصاصي في هذه الحالة أثناء الفحص النفساني إلى الوصول إلى تشخيص ما الحالة المفحوص، يأخذ شكل رصد إمكاناته العقلية والشخصية من خلال القياس، أو تحديد توازنه النفسي من خلال الالتماس العيادي. والأمر في الحالتين ينطلق، مرة أخرى، من المنظور الفردي، حالة المفحوص ككائن مستقل.

هذا المنطلق الفردي عرف تطوّراً هاماً يشكل تقدّماً فعلياً في فهم الإنسان. في مرحلة ما، قبل علمية، كان ينظر للمريض من خلال أحكام سحرية مقدّسة أو شيطانية مصطبغة في الحالتين بصبغة خلقية (شرير، مجرم، رديء، .. الخ) تؤدي إلى العزل والنبذ أو التجنّب، وتصل أحياناً حدّ الإبادة للمريض، ثم برزت الحركة العلمية وأخذ العلماء ينظرون للأشخاص غير المتكيفين نظرة موضوعية ويحاولون تصنيف اضطرابات النفس في فئات قائمة بذاتها على غرار أمراض الجسد، ذلك هو التيار الوصفي الفئوي، الذي يشكل ثورة علمية بالنسبة للنظرة السابقة. ثم أتت

الثورة الثانية مع بروز سيكولوجية الأعماق التي لاتكتفي بالتشخيص التصنيفي وإنما تقوم بتشخيص دينامي للقوى الفاعلة في اللاوعي والتي تحدد من خلال تفاعلها السلوك وتعطي الشخصية طابعها المميّز ؛ على أن الأمر في كلتا الحالتين لايخلو من مآخذ.

يقوم «التشخيص الوصفي الفئوي» على مفهوم الأنماط الشخصية في حالة السواء والمرضى. على المستوى العقلي يبحث عن القدرات الأساسية التي حلّت محل نظرية الملكات القديمة ويرسم صورة للإمكانات الذهنية يعتبرها فطرية تحدّد نمط النشاط الذهني ومستواه وبشكل شبه ثابت، بصرف النظر عن الظروف الخارجية.

أما على المستوى الشخصي السوي فهو يبحث أيضاً عن بعض الأنماط التي تعطي الشخصية طابعاً ثابتاً إجمالاً (منبسطاً، منطوياً..) الأهم من ذلك هو البحث على المستوى المرضي. في هذه الحالة يتبع الاختصاصي النفساني النموذج الطبي في التشخيص والتصنيف. فهو ينطلق من بحث واستعراض مختلف الأعراض ينسقها أو يربط بينها في صيغ متنوعة تشكل كل منها مرضاً أو اضطراباً مستقراً إلى حد ما. لا يهتمّ الباحث هنا بالأسباب بقدر اهتمامه بالفئات التشخيصية ؛ وهو يصنف الظواهر النفسية والسلوكية في فئات تتفاوت في خطورتها، فهناك «الذهان» وهناك «العصاب» وهناك اضطرابات الطبع. وكل منهما يقسم إلى عدة فئات ؛ [فصام Schizophrenie، عظام Paranoia، سوداوية Melancolie، اهتياج Manie] في حالات الذهان، أو [هستريا، هجاس Obsession، خواف-رُهاب Phobie] في حالات العصاب، أو اضطرابات طبع في حالات الخلل السلوكي أو النزوي.

الاهتمام الأساسي ينصبّ، إذن، على البحث عن المؤشرات التي تسمح للفاحص بتصنيف المفحوص في إحدى هذه الفئات. والمثل الأعلى

له هو الوصول إلى نمط أو فئة صافية ما أمكن، فذلك يدعّم التشخيص، كما يرى الباحث، ويرفع من قيمته ويسمح باتخاذ إجراءات علاجية أو توجيهية، على درجة مقبولة من الثقة.

كما لايشك الباحث أن الوصول إلى تشخيص موثوق به من النمط الفئوي يساعد الاختصاصي، وكل أصحاب العلاقة، على معرفة ماذا يتوجب عليهم فعله يحدد موقفهم من المشكلة، ونوع العلاج الملائم، والاحتياطات التي يجب أن تراعى. إلا أن هذا الوضوح سرعان ما يصطدم ببعض العقبات مما يجعل مهمة الاختصاصي غير يسيرة. فالأنماط الصافية التي تشكل المثل الأعلى للممارسة العيادية قليلة إجمالاً، وهي في طورها إلى الإنحسار التدريجي نتيجة لتغيّر المعطيات والظروف الحياتية وانعكاسها على أنماط الصحة والمرض. بل نجدنا في كثير من الأحيان أمام حالات مزيجة تضم مؤشرات من فئات مرضية مختلفة، وأمام حالات بينية تقع ما بين السواء والعصاب، أو بين هذا والذهان دون أن تدخل بشكل قاطع ضمن هذه الفئة أو تلك.

أدّى ذلك بالعلماء إلى تطويل قائمة الفئات الصافية بإضافة فئات جديدة تجعل التشخيص أقل يقيناً، وتدخل الحرج إزاء الإجراءات الواجب اتخاذها. من أمثال هذه الفئات نجد التسميات التالية: أشباه الفصاميين، أشباه العظاميين، أشباه الصرعيين، أشباه الاهتياجيين. ثم تزداد القائمة طولاً من خلال الحالات ذات الاستعداد الفصامي والعظامي أوالذهاني بشكل عام وكذلك ذات الاستعداد العصابي، وأولئك الانفعاليين وغير المستقرين، وعديمي النضج النفسي أو العقلي. بالطبع تكاد الفئات تفقد معناها وقيمتها في هذه الحالة.

يزداد الأمر عسراً وغموضاً في حالة الأطفال، حيث أن اضطرابات الأطفال تتصف خلال سنوات بعدم الاستقرار، بالقابلية للتحول من مظهر إلى آخر، وبالتداخل الكبير بين مؤشرات مختلف الفئات المرضية، مما يجعل

التشخيص الوصفي عديم القيمة تقريباً إذا لم يكن مستحيلاً، وبالتالي تقل درجة التنذر الدقيق. وثمة من يصنّفون اضطرابات الأطفال في قائمة الاضطرابات الوظيفية، تشمل اضطرابات العادات، اضطرابات السلوك، السمات العصابية، اضطرابات الطبع في درجة أولى من الشدة. وفي درجة ثانية يصنعون الذهان والعصاب والاضطرابات النفسوية -Psychsoma tique، إلا أن استعراض الحالات أو الأعراض التي تندرج تحت كل فئة خصوصاً في الاضطرابات الوظيفية يظهر تلاخلاً كبيراً بينها لدرجة تكاد تنعدم الفائدة منها على مستوى المعرفة بدينامية المفحوص.

ويعد أن يبين الباحث الأخطار الأيديولوجية التي يقوم عليها التشخيص الفئوي، بالاستناد إلى آراء عدد من العلماء، يتوصل إلى أن هذا التشخيص يحوّل الآخر إلى حالة. وهو بذلك «يفقده إنسانيته» وعلى ذلك تتحول العلاقة بين الفاحص والمفحوص من علاقة إنسان لإنسان (أنا- أنت) إلى علاقة تشييئيّة (أنا- ذاك، أو أنا- حالة). مما يخلق عقبة فعلية أمام اللقاء والحوار الإنساني، أمام معرفة الآخر كشبيه بي يعاني من مأساة وجودية اتخذت شكل المرض كلباس خارجي. ومنذ تلك اللحظة يغرق الإختصاصي المفحوص الذي أمامه في بوتقة الأعراض لايرى سواها مما يرمي به في الأزمان في أغلب الأحيان.

وتنطلق حملة «التيار المضاد للطب العقلي» على التشخيص الفئوي من مسألة «الفصام» باعتباره نموذج المرض، وهي تصب إجمالاً في مسائل: التعزيز، التشييء، البعد الأيديولوجي للمرض. ولقد بين أصحاب هذا التيار، من خلال دراساتهم، أن الفصام كمرض فئوي، هو أسطورة، أو قناع، يخفي انبناء أسرياً فصامياً. وهو تشخيص يلجأ إليه الطبيب كلما عجز عن فهم معاناة المريض كإنسان واقع في شبكة من العلاقات الأسرية التي تدفع به إلى ذلك السلوك غير المألوف، وحين يكلف الاختصاصي نفسه عناء الفهم، ينجلي كل الغموض عن هذا المرض وما يتميّز به من غرابة في

الأعراض. إن هذه الأعراض، على غرابتها، هي اللغة الوحيدة التي بقيت ممكنة كي يتحاور بها المريض مع العالم الخارجي من موقع المأزق الوجودي الذي وجد فيه أو دفع إليه. وهي قابلة للفهم إذا كسرنا طوق أسطورة المرض وحاولنا أن نجد الإنسان خلف قناع الفصامي.

التشخيص الفئوي، إذاً، وكما يراه الباحث، قد يتحول إلى أداة قمعية تسكت صوت المعاناة وتطمسه في مجموعة من الأعراض التي تختزل الآخر إلى أسطورة وتضع هدفاً لها كبح جماح هذه الأعراض نظراً لما تولده من إزعاج للمجتمع بمؤسساته المختلفة، وأهمها الأسرة.

* * *

فنـون

أغاني الأطفال في فلسطين

شُرّد الشعب الفلسطيني من وطنه منذ ما يزيد عن نصف قرن، وتشتّت تراثه بسبب هذا التشرّد، وأخذ بعض هذا التراث، ولا سيما الشعبي منه، يضيع بموت من عاشوا في فلسطين، ذلك لأن المسجل منه في مخطوطات، أو المدون منه في كتب كان قليلاً.

ولشعوره بالمسؤولية الوطنية والحضارية تجاه بلده وشعبه، انطلق الباحث العربي الفلسطيني نمر حجاب[٢] من بداية ستينات القرن العشرين لمسح بلده فلكلورياً، والتنبيه لقضية خطيرة تتمثل في سرقة هذا الموروث من قبل «اسرائيل» كلما وجدت فرصة لذلك.

وبما أن الطفل هو «خميرة المستقبل» كما يصفه الباحث، وأن الطفل الفلسطيني حرمته الظروف من ألعابه وانتزعته من طفولته، أفرد له (حجاب)

مساحة واسعة من الدراسات الشعبية الميدانية التي صنّفها، وقد تمثّل ذلك بالأغنيات التي تقال للطفل منذ تكونّه في رحم أمّه وانتهاءً بما يغنيه هو في ألعابه مع أترابه.

استقى الباحث مواده الوثائقية من أفواه الناس الذين عايشوها في الوطن قبل الاغتصاب، و قد بذل جهداً ملحوظاً في الملاحقة والمتابعة والتصنيف والتوصيف حتى تمكن من تغطية الوطن الفلسطيني كله؛ (الشمال، الوسط، الجنوب). وقد لاحظ الباحث «الاندماج الحضاري مع الشعوب العربية المحيطة بفلسطين وغيرها من شعوب العالم»، ذلك أن فلسطين كانت وما زالت «محج جميع الناس من العالم».

ومن اللافت بحق أن الباحث سجّل الأغنية كما هي بمفرداتها ولفظها ومناسبتها، ثم عمد إلى الموسيقا ليجعل لحن الأغنية التي تلقاها من الأفواه مباشرة، في «نوتة» موسيقية يمكن تأديتها على أصولها في أي وقت راهن أو آت. والباحث يرى أن الأغنية الشعبية ترتبط بحياة الإنسان ارتباطاً وثيقاً منذ ولادته حتى وفاته، وقد حظيت مرحلة الطفولة كغيرها من أدوار حياته بلون من الغناء الشعبي، من أمه أو إحدى جدّتيه أو قريباته. وقد تميّز هذا الغناء الطفلي بسمات خاصّة. مقطوعاتها صغيرة. هممهمات هادئة نشأت من مجرّد الترنّم اللحني، أو الدندنة، وخاصة أغاني المهد «تنويم الأطفال»، وهي تسير وفق نغمة رتيبة هادئة مكررة حتى تبعث الهدوء في نفس الطفل فينام. كما أنها تمتاز، في أدائها، بالرقة، وهي تؤدّى بصوت خافت، هادىء، أقرب إلى النبرة الحزينة.

أما أغاني ترقيص الأطفال وهدهدتهم فتمتاز بتوافق إيقاع نغماتها وفق الحركة الرتيبة الهادئة التي تحركها الأم أو الجدّة للطفل، أو بعض أجزائه، كالأصابع أو اليد أو الكتفين.

وقد لاحظ الباحث أن هذه الأغاني تتشابه في أقطار الوطن العربي بخاصة ولدى شعوب العالم بعامة. فمهما كان الإيقاع أو اللحن فإنه موجه

للطفل نفسه من التمنّي أن ينام الطفل نوماً هادئاً «تحرسه الملائكة»، أو بعث الأمل له بـ«الهدية» إذا هو انصاع لهذه النغمات ونام، أو أنها تحكي له بعض الحكايات بشكل غنائي هادىء علّه ينام.

وتكون هذه الأغاني أثناء تنويم الطفل أو أثناء حمامه؛ فإذا ما استحم الطفل ورضع، فإنه يسترخي وينام، وهذا من دلائل العافية. والطفل الذي يبكي ولاينام فلا بد أنه في واحد من ثلاثة: إما أنه «جوعان، أو مريض متألم، أو تبرّز في لفاعه».

وهم يقولون في وجدانهم الشعبي: «الطفل اللّي ما بنام وبظلُّ يبكي، يابكون جوع، أو بكون موجوع، أو موسّخ على حالُه».

والنوم، حسب عرفهم، أفضل للطفل من الأكل والشرب؛ ويعبّرون عن ذلك بقولهم: «الراحة غلبت السّراحة والنوم دلايل العافية».

وتحرص الأم على عدم إحداث ما يقلق منام طفلها «حتى لاينقز»، وهي تهدهده قائلة: «نوم العوافي، نوم الهنا، اسم الله حولك وحواليك».

وعندما تنقله وهو نائم إلى مكان آخر تقول: «اسم الله عليك. من ايد لإيديكبر ويزيد» ثم تضع عليه كسرة خبز حتى تتلهّى بها الشياطين عنه. وهذا من معتقداتهم الشعبية.

والعامل الهام بعد الهدوء في المكان الذي ينام فيه الطفل هو التهاليل، أو الهدهدة التي تغنّيه أمّه له فينام. وهذه التهاليل تغنّيها في «نغمات موسيقية» تتناسب وحركات إيقاع السرير «المهد» أو حركات رجليها ويديها إن نام في حضنها.

إن الأم في تهاليلها لطفلها، كما يرى الباحث، إنّما تبلور الكلمات للتوجّه إليه بمختلف الأحاسيس والانفعالات. إن نغمات الأغنية تتوافق مع الكلمات والنبرات الصوتية، حيث يقوم المعنى للطفل وللأم بتطويع نطقها بأمانة مطلقة لمتطلبات النغم والكلمات معاً، بلون هادىء رقيق محبب حالم؛ إنها بذلك تتأمل دخائل طفلها، وتهدهد أحلامه.

تبلغ الأم أوج خصب غنائها الفردي، من التهاليل وسواها، لأنها تغني من أعماقها، فهي تأتمن الوجود عليه، وتشعر برغبة جارفة في البوح بعواطفها كافة حتى لتكاد تجزم أن طفلها يبادلها الشعور ذاته، فتندفع بتلقائية وعفوية للتعبير عن فيض جارف، دافق، من انفعالات تعطي أنغاماً موسقة تصدر عن نبع غزير يفيض حناناً وعبر كلمات بسيطة، بل ساذجة أحياناً. إنها نكهة «الأعمال الشعبية» كما يسميها الباحث.

أثناء التهاليل تذكر الأم لطفلها أسماء حيوانات البيئة وطيورها، الحمام منها بخاصة، كما تذكر له أسماء العديد من المكسّرات «التسالي» أمثال البندق والفستق التي تعده بأنه سيأكلها عندما تظهر أسنانه ويصبح قادراً على أكلها:

صباح الخير يا لوز   بدي لحبيبي جوز
يكون غني وفرحان   ويملي الخوابي جوز
صباح الخير بزيادهْ   يقلَعْ عين الحسّادهْ

والأم، بتهاليها لطفلها بغية النوم، تنأى بمباهجها الحياتية، وتسهرمعه الليالي الطويلة؛ إنما توقظ فيه الحسّ الباطني «لتجعل قلبه البريء يذعن لفيض الآلام المعنوية التي غمرت أمّه فيرحمها وينام».

إنها بتهاليلها هذه تكرر- كما يرى الباحث- شكواها وتبرّمها. إنها تغيّر النغمة ونسبها؛ تغني بتقلبات مقامية يغلب عليها عدم الاستقرار النّهجي فيتموّج الصوت من تحولات مقامية أقلّ ما يقال عنها إنها قد تكون خادعة للطفل لينام.

هَلّلتْ مكّهْ وقالتْ   مرحباً بالزائرينْ
مرحباً بالشيخ فيكمْ   ولِطْفال الراضعينْ

* * *

هَلّلت مكّة و قالت　　　مرحباً بالزائرات
مَرْحباً بالشيخَة فيكن　　　والبنات الراضعات

* * *

ثم:

يا مرحباً ترحب لُو　　　وخيل العرب تلعَب لو
يا مرحبتين وترجيحَة　　　يا بو قامة مليحَة
يا مرحبتين يا مرحَب　　　يا ميتين احصان أشهَب
للحلو تمنّو يركَب

* * *

وغالباً ما تبدأ تهاليلها بذكر النبي (ص) عند قيامها بتنويم طفلها، أمثال:

ذكر النّبي ما أحْسنو　　　ذكر النبي ما أحلاه
و ذكر النبي آنَسو　　　قَلْب العليل و ابْراه
يا حسيرتي غلقت　　　لبواب من حولي
وحلفوا على المصاحف　　　ما يقربوا صوبي
لبسوا ثياب السَّفر　　　يومين و التّالي
و ثاري غيبتهُم　　　قد هدّت احوالي
لِبْسوا ثياب السّفر　　　يومين و ما طلّوا
و ثاري غيبتهُم　　　طول الدّهر كلّوا

* * *

هذا النص، كغيره، يمتلىء بعاطفة حزينة من ألم السهر، فالمرأة فيه تتذكر فراقها لأحبتها، وكلّ شيء يوجعها. إن الأم، هنا، تخلط بين ترانيم الأطفال ومراثي الحزن المفجعة؛ ويعتقد الباحث أن ذلك راجع إلى أن الترانيم ومراثي الحزن تشترك في اللحن، ومدّ الكلمات.

وقد تتعب الأم وطفلها لاينام؛ تصمت فترة، وهي فترة خمود- حسب الباحث- كالسكون الذي يسبق العاصفة، «سكون ذو عمق مخيف، فهو يحوي بذور الانفجار القادم».

فالأم عندما تقول: «يا عين حسن نامي» مثلاً، إنها بتكرار هذه النغمة «يا» عند التعبير عن الملكية «ياعيني» (ي) وخاصة النغمة الزخفية Appogir-ature الموضوعة على نصف مقام أعلى بعض النوتات وهي ذات تأثير مؤلم يوحي بنحيب في الصوت، وتسير بقية الجملة بين علامات تحويل Modula-tion أساسية وثانوية، وتتميّز هذه الأخيرة بألوانها المعتمة الحزينة شيئاً ما.

إن هذه النغمات الزخرفية، كما يراها الباحث، لها روح مؤثّرة تعبّر من خلالها الأم عن مرارة زائدة، واجدة لون ونغمة غنائها بصوت حنون أقرب إلى الرثاء، يعبّر بصدق عن حالة نفسيّة، حالة إنسان تعيس، ولكنه أنوف ذو نفسية راضية منوعة أبيّة، يحسّ به الطفل فيشعر بالراحة، فيغفو عليه. لقد غاصت نغمتها في أعماق الطفل جنباً إلى جنب مع نزوات الروح الخفيفة المتقلبة، وذلك بأسمى النغمات وأعذبها وأصدقها.

وهنا يجد الباحث ما يصفه بـ«التطابق النفسي العجيب» بين عبقرية الأم ونشوة الطفل حين يغفو؛ ويرى أن هدهدة الطفل في هدوئها وحنانها، في نغمها الرفيع، تحيط الطفل، وكل من يسمعه بجو من الرقة والحنان والبراءة.

* * *

دراســة

منطق التفاعل في المصطلح النقدي

النقد العربي نظام متميّز، ولكنه ليس نظاماً مستقلاً. هناك فرق بين الكلمتين، وينبغي ألا نعتز بالانفصال الشديد بين النقد العربي ومجمل الثقافة العربية، هكذا يرى الباحث العربي المصري مصطفى ناصيف[٣] الذي يؤكد أن المصطلح لايمكن أن يشرح شرحاً كافياً إذا تجاهلنا هذه الثقافة وأهدافها ومخاوفها. ذلك أن «مصطلحات النقد العربي» يجب أن تتضامّ في أذهاننا، ما وسعنا إلى ذلك، من أجل أن نكوّن مفهومات موحدة مترابطة. لقد دأبنا على النظر إلى المصطلحات منفصلة، كل مصطلح في واد، ويجب أن نسأل أنفسنا: كيف تداعت هذه المصطلحات، وكيف تؤلف فيما بينها نسقاً أو أنساقاً بينها جدال؟

والنقد العربي بمعناه الواسع، حسب الباحث، هو ذلك الجدل والجدل لايكون إلا حيث التعارض بين الأنساق. فالتعارض أساسي أحياناً لكنه لايدمّر دائماً.

نحن محتاجون إلى قراءة ثانية لاتعتمد على ربط بعض البوارق بما استحدث بطريقة عشوائية تعفي على جوهر النقد العربي ومكانته من ثقافتنا.

النقد العربي، كما يراه الباحث، أسئلة شديدة الأهمية يؤدي بعضها إلى بعض. وكل فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية وسائر المصطلحات جدير ببعض الشك.

من أجل أن نفهم ينصحنا الباحث بألا نبدأ بالمصطلح، بل علينا أن نهتم بمنطق التفاعل لامنطق خدمة مصطلح. ويرى أن المصطلح ليس وثناً وإنما هو وسيلة تركيز. ويتساءل:

ولكن بما الذي نركزه؛ كيف السبيل إلى أن نفهم مصطلحاً دون أن نرجع إلى تفاعلات واسعة؟ وفي معرض الإجابة يشير إلى أن العناوين ليست هي الكتب. المصطلح علاقة فحسب، ومن خلال المصطلح وحده يمكن أن نفكر تفكيراً رديئاً، ونتصور النقد العربي تصوراً سهلاً. ويرى أننا اغتربنا عن النقد العربي أو بعض فصوله لأننا لم نستطع تقدير أهمية مصطلحات تبدو غريبة. إننا نريد، أحياناً أن نعيش في دائرة ضيقة، في عبارة، أو كلمة، أو اصطلاح. في حين أن الثقافة العربية منزل واسع ذو غرف كثيرة، لكل غرفة طابع، ولكن الغرف ينفتح بعضها على بعض. الجزء ينتمي إلى مجموع واحد. ويقول: «تستطيع الغرفة الواحدة أن تلفتك إلى نفسها، ولكن في بعض اللحظات ينبغي أن يذكر ساكن الغرفة أنه ينتمي إلى منزل واسع ينفذ بعضه في بعض، هذا مثل المصطلح النقدي يمتد بجذوره في تربة مشتركة سطحها نسميه الأدب أو النقد أو البلاغة وعمقه مخاوف جماعة وآمالها. المصطلح النقدي، على هذا الوجه، محتاج إلى أن يبعث وأن يسترد جانباً من حياته الحقيقية»

المصطلح النقدي ييسّر البحث، ويرسم المعالم رسماً مختصراً، ولكنه- كما يراه الباحث- أشبه بصلصلة الجرس الذي يدق فيسمعه الأدباء، ويسمعه أهل الثقافة العربية في مجموعها. المصطلح إيماء إلى قوى متنوعة، لذلك يتمتع بالقدرة على تبنيه أكثر من فئة وأكثر من مشغلة. كل مصطلح مهم علامة على وجود شاغل جماعي يلبس أكثر من لبوس واحد.

هذا هو الباب الذي يحاول الباحث أن ينفذ منه، لقناعته بأن المصطلح النقدي ينبت في قاع المجتمع، ويظهر على السطح في شكل أدبي. المصطلحات، عنده، تؤلف فيما بينها مجموعاً دالاً، ويمكن أن تقرأ قراءات متنوّعة، ولكنها لاتكشف كثيراً من تلقاء نفسها، وهي نداءات أو رايات لاتستغني عن التنقيب والدخول في جو ثقافي يشارك في صنعه المفسّر؛ لاسيما أن المصطلح لايقدم- في نفسه- أكثر من امارات عامة يمكن أن تنسج بطرق مختلفة.

ثم يطلب الباحث أن ننظر في كلمة «البيان» وعلاقتها بكلمة «اللفظ»، وكلمة «الدليل» وكلمة «البديع». ويقول: «لنحاول أن نضع طائفة من الافتراضات التي تنم عن بعض ملامح التطور الثقافي. كلمة البيان لا تتضح بمعزل عن كلمات أخرى». ويرى، في معرض قيامه بتجريب المصطلحات على شكل تجربة أخرى، اننا تعودنا النظر إلى المصطلحات باعتبارها أدوات تملكنا، لا نملكها ولانصرفها. وغاب عنا شيء كثير في زحام السلطة المخادعة التي أعطيت لفكرة المصطلح. من المطلوب أن نفهم هذه السلطة باعتبارها توجيهاً لاتحديداً، إيماء لاتعريفاً، تداخلاً إلى جانب التمايز. يجب أن نتعلّم كيف نمارس ذوب المصطلح كما تعلّمنا كثيراً، مع الأسف، تحكّم المصطلح. ويقول: «يحتاج المصطلح إلى السياق أكثر مما يحتاج السياق إلى المصطلح».

البيان كلمة مشهورة تبلغ حد الاصطلاح المتنوع الآفاق؛ لقد وضعناها، نقدياً، في إطار ضيق أقرب إلى الدلالة الاشتقاقية المبهمة. وربما استطعنا أن نفهمها في ضوء العلاقات بين معارف متنوعة يجتمع على تأليفها شعوب متضافرة أحياناً، وربما تميّزت هذه العلاقة من الصراع بين الجوانب النظرية أو العقلية المعروفة باسم «علوم الأوائل» من جهة، وثقافة عربية قديمة ترتكز على ما يسميه الباحث «قوة الكلمة» من جهة ثانية.

هناك، إذن، افتراض لايخلو من أهمية، هو أن كلمة «البيان» على رأس كلمات أخرى تعبّر عن موقف ثقافي أو تصادم بين الثقافات القديمة والجديدة. فالجديدة، حسب الباحث، هي: الفلسفة والتأملات النظرية، والقديمة هي: الحكمة العربية الأولى، والبداهة، والرنين الوجداني القوي، وبكارة الشعر، وسذاجتهُ التي تعرضت لتأثير النظر العقلي. ثم توتر، طالما أغفله الباحثون، بين ثقافة التأويل النظري وثقافة الواضح المستقيم البسيط. وفي ظل هذا التوتر تنشأ أو تترعرع كلمة «البيان» أو «الفصاحة». في كلمة

البيان، حسب الباحث دائماً، خلاصة موقف مركب يتألف من الدعاية، والفلسفة، ورفض الواقع. والحنين المستمر نحو ماض ساذج تفوح منه رائحة البداوة النفّاذة.

ومن الصعب، إذا ما تأملنا هذه الظروف، الزعم بأن كلمة البيان أو الفصاحة واضحة بذاتها، أو أنها تعني شيئاً واحداً، فقد ظفرت باستعمالات متنوعة من قبيل الحنين إلى الماضي، والاختلاط بين هذا الحنين والأخذ بثقافة جديدة.

كذلك كلمة البيان تساق ضد تيّار التأويل الذي يتزايد مع العمل الفلسفي والخلاف العقائدي والسياسي. وتصبح الكلمة، على هذا النحو، سؤالاً أساسياً عن الطريق وسط تدافع وتعارض لاينتهي.

وعبر نظرة الباحث في النقد العربي المحدث يبين لنا العديد من العيوب، فلقد «غرق أساتذتنا المحدثون في الفردية». وباسم الفردية أو مايسمونه «الوجدان الفردي» هو جم تراث واسع لاسيما نعتهم التراث العظيم المسمى بـ «البلاغة» الشكلانية. ولقد استعملت كلمة «الوجدان» استعمالات أدل على الاسترخاء والكسل. والتراث النقدي، بداهة، مايزال يخطو ببطء في أذهاننا، يؤوّده كثرة ترديد عبارات من قبيل: التصنع، والتكلّف، والشكلية، والحسية، بل يؤوده التعسف في تفسير فكرة التقدم. والأنظمة الروحية ربما لاتقبل مثل هذه الفكرة، لكن المحدثين لايخالطهم شك فيها، وهم متأثرون بدوافع الفردية الحديثة الغريبة عن تراثنا الذي هو أقرب «إلى الاستماع إلى العالم، الاستماع إلى اللون، والشكل، والمسافة، والحركة والوميض».

والنقد العربي عند الباحث، تجربة، ولعبد القاهر الجرجاني عبارات عجيبة يكاد يقول فيها «إن النقد العربي أريحية. لكن «الأريحية» هي نفسها «التجربة والروح، والأسطورة الحية». ثم إن «التجربة» غالباً ما تعتمد على

المعاناة والحذف والسكوت، ولكل ظاهر من نظام النقد العربي باطن يموج ويضطرب، ويستوحش.

لقد عوّل الباحث في دراسته[٣] على مبدأ انصهار الآفاق لا على مبدأ التمييز الحاد بين فكرة الماضي وفكرة الحاضر. عوّل على مبدأ المساءلة من خلال هذا الانصهار؛ ذلك أن المساءلة شيء، وتقرير الملاحظات شيء آخر.

المساءلة، حسب الباحث، أروع وأخصب، وأكثر شحذاً لعزائم الروح؛ كما أن «النقد العربي» ليس هو «روح النقد العربي». فما أكثر ما قيل في النقد العربي، وما أقل ما قيل في روح النقد العربي أو الكينونة القلقة التي يتمتع بها هذا النقد.

وقد أراد الباحث أن يبيّن. بطريقة غير مباشرة، وجهة نظره في مجمل شواغل النقد العربي المعاصر، ما أنجزه وما فاته. ففي التراث النقدي عبرٌ كثيرة. لقد عولجت في هذا التراث مسائل: التشعّب، والامتداد، والتعدد، وعولجت مسائل الاشتباه، ثم عولجت علاقة الاشتباه بالمبادىء المحكمة، وعلى ذلك فالنقد العربي القديم يستطيع أن يحاورنا في مسائل تهمنا الآن، وقد يؤدي الحوار إلى شيء من الفهم الثاني للنقد العربي المعاصر نفسه. ولقد تبيّن الباحث أن النقد العربي القديم يوجّه رسالة إلى حفيده المعاصر، النقد المعاصر. ثم يجب على الخوف العميق النبيل أن يمسح ملامحه وآثاره عن الوجوه غداة قراءتنا النقد القديم والنقد الحديث؛ ذلك أن النقد القديم هو، مرة أخرى، رسالة في الخوف النبيل، موصولة- من بعض النواحي- بما يسميه الباحث: اللجوء إلى أسطورة جماعية توحي ولا تصرّح.

* * *

آداب

نصوص من الشعر العراقي الجديد

ودّع عددمن الشعراء العراقيين القرن العشرين- عبر مهرجان المربد- بقصائد تكاد تنزّ دماً. أصحاب هذه القصائد تجريبيون لدرجة المغامرة، رغم انتمائهم إلى أجيال متفاوتة وأن بعضهم غير معروف عربياً؛ فقد أدخل الشاعر شاكر مجيد سيفو، مثلاً، بعض الأحرف السريانية، برسمها ولفظها، في متن قصيدته، كما أدخل بعض الجمل الأكادية، أمثال: «أيزورو ماخادو ايدورو» التي تعني «زاد الشاعر معرفته»؛ وبعض الكلمات المحلية، مثل كلمة «الشخاط».

قصيدة شاكر مجيد سيفو بعنوان «ضوء الأسماء الأولى ولسانها» أخذت شكل النثيرة لتعبّر عن مدى الامتداد في الزمن الموغل في القدم، ولتؤكد وجود انسانها في الزمن الراهن، مفاخراً بامتداده الحضاري ذاك، ومعلناً خلوده وتحديه للأعاصير كافة.

رغم المرارة، رغم الدم الذي ينزّ بين كلمات نصوص أكثر هؤلاء الشعراء، فإننا سنجدنا، كقراء أمام إلحاح مصيري في الانتماء إلى هذا الوطن والاتحاد في ذرّاته جميعاً؛ وهذا مقطع من نثيرة سيفو الحداثية، وقد اخترناه لخلوّه من الأسهم والأقواس ورسم أشكال بعض أحرف الأبجدية السريانية التي حفلت بها المقاطع السابقة، نقدمه هنا على سبيل الاطلاع:

هذه ليست نزهة عاطلين يتمرنون
على شطب أحلامهم من سهراتهم
وحكّ أيامهم من روزناماتهم بأعواد الشخّاط
ويدفنون نكات النفانيف في أهزوجة الريح،

ليس لي شخاطةُ اسرافيل
لأوقد ميلادي،
لكنّ روح العراق نَبّتَتْ في يافوختي
ولأنّ روح العراق تسكنُ الرغيفَ
وتجلو وتكوي تجاعيدَهُ،
لذا لن أجوع أبداً. . !

وهذه أبيات من قصيدة عمودية للشاعر حسين آل ياسين تقدم الالحاح ذاته، وتعلن أن الفرار من العراق لايكون إلا إليه. تقول الأبيات:

«أولَسْتَ العراق يجترحُ الصبرَ ويجلوه في الحياة اقتدارا
كنتَ منه لآلىء الروح بيضاً أطلَقَتْها في أفقه أقمارا
سرُّ واديكَ أنَّ كلَّ فرارٍ ليس يُفضي إلا إليك فرارا».

والشاعر ذو النون الأطرقجي يمضي «تسع دقائق في الغرفة المغلقة» وهو عنوان قصيدته التي زاوجت في النص الواحد بين الشكلين العمودي والتفعيلة في هذا القول الذي سنكتفي بأخذ مطالع بعض مقاطعه على سبيل الاطلاع أيضاً:

فوزّتْ، فوزّتُ حتى اساقَطَ الرُّطَبُ
بسراً وسوَّرَ أغداقَ الهوى الحَطَبُ
توَحَّدا فأغاني البحر مصحرةٌ
وجذوة النار في إيماضها السُّحبُ (. . .)

اسمحوا لي أيها الطيّبون
بعد إلفة وجهي الصبورِ الأمين
بضع سنين

اسمحوا لي ببضع دقائق أخلو بنفسي في غرفةٍ مغلقة
انتفُ شعري، ألطم وجهي الحزين الحزين
ثم أمشط شعري،
وأعود كما اعتدتموني
- كما عودّتموني -
الشجاع، الصبور، القويّ الأمين

* * *

أيها السادة الطيبون
إنني صابرٌ، صامدٌ لكم مثلما تشتهون (. . .)

أفأنت الذي اقتربْ | أم هو العمر إذ نضَبْ
عاد برقاً ملوّناً | كاشفاً ستر ما احتجبْ
أم هو النخلُ قد أتى | فاكتسى زهوه الرُّطَبْ
فالعراقان واحد | لا اغتربنا و لا اغترب

غير أن نصّ الشاعر كاظم الحجاج يلفت إليه الانتباه بقوة، فهو نثيرة منضّدة، احتوت العديد من الهوامش ذات الدلالات المعرفية المتعددة، وقد شكّل إيرادها في متن النص جانباً من جوانب نسيجه الفني.

اختار الشاعر لنثيرته هذه عنواناً عاماً هو : «تعال إلى حانتي» وأردفه بعنوان فرعي هو «مالم يترجمه طه باقر من اللوح العاشر» دون أن يعرّف قارئه أو سامعه بأيٍّ من طه باقر واللوح العاشر، وكأنه يفترض أن الناس جميعهم يعرفون ما يعرف. غير أن هذا الافتراض قد لايصح لدى كثير من القراء. لهذا ننوب عن الشاعر بتقديم تعريف مقتضب لمن قد لايعرف من

قرائنا من هو طه باقر، وما اللوح العاشر، فنقول: كان طه باقر- يرحمه الله- أحد علماء الآثار، وأستاذ النصوص المسمارية في قسم الآثار بكلية آداب جامعة بغداد. له مؤلفات عدة في هذا الميدان، وهو الذي ترجم «ملحمة جلجامش» إلى العربية عن أصلها اللغوي، وتعدّ ترجمته هذه المرجع الموثوق والمعتمد؛ بل إنها لتعد الترجمة الوحيدة من بين التراجم العالمية جميعها لمقاربتها الأصل البابلي بالنظر إلى وشائج القربى الوثيقة، تراكيب ونحواً، بين اللغتين العربية والبابلية. وعلى ذلك يكون «اللوح العاشر»، الذي أشار إليه الشاعر كعنوان فرعي لنثيرته، واحداً من ألواح هذه الملحمة المؤلفة من أحد عشر لوحاً على التيقّن، ينضاف إليهما اللوح الثاني عشر على الترجيح.

لكن الشاعر كاظم الحجاج وجد- حسب رؤياه الابداعية- سقطاً في هذا اللوح فسارع إلى تداركه في هذا النص. الذي نستأذن بنشره في هذه «النافذة» من مجلة «المعرفة»، لأهميته في لفت الانتباه إليه من قبل حضور مهرجان المربد حسبما وصلنا عنه(٤)، مع أن الصياغة كانت قد خرجت على أيٍّ من الشكلين الشعر يين المعروفين، العمودي والتفعيلة:

تعال إلى حانتي!
ما لم يترجمه (طه باقر) من اللوح العاشر

إرجع إلى «أوروك»!

واسأل أمّك «ننسون» سليلة الآلهة، أن تفتح فاها

وتكلّم أرباب أوروك الخالقين:

ولا تجهدوا أيديكم المقدّسة لتخلقوا اجراداً. . . لزرع أوروك!

ولا ذباباً لتمرها، ولا قملاً لرؤوس فقرائها!

بل اجمعوا الطين الذي منه تريدون خلق الجراد والقمل والذباب ،

واصنعوا منه أرجلاً لمن مسختموهم عُرجاً من أبنائها، وعيوناً
لمن أولدتموهم بلا عيون!
ولتسألهمْ سليلتُهم نسون، ألا يبخلوا بالقوّة على
رجل، ويضعوا قوتَهم في خنزير الأهوار!
فكفى أوروك أناساً بلا أرجلٍ أو عيون، وكفى خنازيرها ضحايا!
ولتسألهم أمّك الحكيمة: لا يكونوا على القرى أقسى من شيوخها،
وأبطش من عتاتها. . .
ولا يكونوا آلهة شرور ورزايا: تؤنسهم زلازلهم، يقلبون بها
قدورَ الفقراء على نيرانهم! ولا يُمهلون أمّاً تُكمِلُ سحب الغطاء
على برد صغارها!
ولتسألهم: لا يفرحوا بقحطهم وجفافهم، يُغصّون به خدودَ
أرض أوروك، ويحبسون فراتَ السماء عن قمحها!
ولتخاطبهم- بلا مواربة- نسونُ. أن يعيدوا الإله إلى صدور
كهنة أوروك. . . ولو بالسِّياط!
كما أدخل الكهنةُ الإله إلى صدور النار بالسِّياط!

هامش كهنوتي:

في أحد الأديرة النائية توفي أحد الكهنة، فعلّق الدير رقعة رثاء سوداء مكتوب عليها:

«في الساعة الرابعة فجراً غادرنا إلى السماء الأخ [بيير] فله الرحمة». وعند الظهر مرّ عابرٌ خبيث- ولعله ملحد- فأضاف إلى الرقعة ما يأتي:

«السماء. في الواحدة ظهراً. . . [بيير] لم يصلنا لحد الآن: نحن قلقون!».

لاتبرح أوروك!

فلن يحتاج الأمر إلى «أوتو- نبشتم القصي . . .

فعشبة خلودك التي إليها تسعى نابتة هنا في بساتين أوروك!

وتحت أسوارها تنظر في جثث الأجداد خالدة. . في الدود:

لاترفع أسوار أوروك بعد! بل وطّىء بيديك المشعرتين القويتين

أسوار مدينتك!

وارفع قامات أهلها يصيروا أسوارك!

فليس سورٌ من حجرٍ أمنع من سور من رجال!

سجّل كل أبناء أوروك أبناءك! إن لم يكونوا من نسلك فمن

نسلهم أنت تكون . . . يتقدّس بكم ترابها الذي منه جُبلتم جميعاً . .

وعمّر أسواق أوروك من جديد. واملأها بالتمر والبقول والسمك . .

وأهوارَها املأ بالطيور، تعشّش آمنة على ظهور الجاموس!

واستخرج المسك من ظباء أوروك الشاردة، وتطيّب به، وطيّب

ثيابَ رجالها ونسائها.

ودلّل صغارها، كما لو من ذريّتك يكونون.

فأنت مليك وراعي أوروك، وكل مولود تحت عرشك ابناً لك

يكون. . .

لكنّ أمهات أبنائك هؤلاء محرّمات عليك!

فإن شئت أن تكون لك امرأة تضيء فراشك، وتصبّح مساءك،

فاسع إلى ابنة مليك آخر من بلدٍ قَصيّ، واخطبها لنفسك . . .

فبنات أوروك بناتُك، بينهنّ وبين مليكهنّ حدّ الزّنى!
اختر لك من بين النساء البعيدات جارية من هناك. . .
وليكن شعرها أطول من ليل الهموم! وأنعم من مديح الملوك!
شفتاها عسلٌ محروسٌ بشموع الخدين.
لايعطّل غنجها حياءُ الأمَةِ من مولاها. ولا حشمة العابدةِ من معبودها!
تمسح فراشةَ ملمسها بيديك المشعرتين. . .
وبيديها البيضاوين تُشَقّف لك قتامةَ أساك وجهامةَ رجولتك!
وتحلُّ الحرامَ من عريك
في بستان أنوثتها تبارك حَرْثَك، وتبذُرُ بذرك. . .
ثم تقطفه طفلاً يتطفّل في مهدِ يَدَيْك. ويلثغ اسمَه في أذنيك. . .
ويُسمعك أحلى مزامير ثُغائه!

هامش للأطفال:
«كل مولود جديد، يأتي حاملاً رسالة تقول: . . . إن الله لم ييأس بعد من الإنسان! . . .»
-طاغور-

لاتبرحْ أوروك!
بل تفتّح في أهلها عن مليكٍ من أربابك إلى رعاياك. . .
ولا تتفتّح بينهم عن إله!
فما أراك ياولدي جديراً بوحشة إله!
لا تتجدّد السماء من حولك هناك. . . لا تكلّم أحداً ولا يكلمك أحد رهبة منك.
لاتقدر أن تدخل الحانات، ولا تضرب في البراري، صعلوكاً حيثما تشاء. تستعير ناي الراعي وتنفخ فيه ألحان الرعاة. . .

تمايل الشّياهُ من حولك، وترتبك الذئاب!

. . . ما أتعس ما يتحمّله إلهٌ يا ولدي!، أملاكه كل الأرض وكلّ

البحار وكل السماء، مفرّقة بين عباده. . . ولا كيس نقودٍ لديه!

. . . قريباً من الغيوم السود يكون، وقريبه منه الرعود والعواصف

والبروق. . .

لاتختر وحشة إله يا ولدي!

بل خير لك أن تكون بشراً مع الناس ولا إله وحدك هناك!

وكما نعى الإغريق على آلهتهم، لا تجعل أهل أوروك يرفعون

شرور الأرض إلى عليائك. . .

وينسبون إلى يديك الخالقتين قبح مسوخهم، واحتباس بطون

نسائهم، واندحار غلّتهم أمام جرادك. . .

وخسران حروبهم أمام حيادك!

هامش حربي:

عُرف عن جنرال أمريكي - لا أتذكر إسمه الآن - شهرته في الخطابة وبثّ الحماس بين جنوده، في أحلك الظروف. وفي أثناء الحرب الكورية، حوصر اللواء الذي كان يقوده. فوقف الجنرال خطيباً في جنوده المرتبكين الخائفين:

- أبنائي. إن العدو يحيط بنا من الشمال ومن الجنوب، ومن خلفنا ومن أمامنا. . . ولهذا اطمئنوا فهو لن يهرب منا هذه المرة!

لا ترحل عن أوروك!

ولا تبحث عن عشبة لدى «أوتو - نبشتم» القصيّ. . .

فأنت تعرف أن لا خلود لك إلا في أوروك، فعدد نسلك فيها:

بشراً وبيوتاً وبيادر قمح ونخلاً، تقوّي عروقه هشاشة أرضك.

وجاموساً يخلّد أظلافه في الطين!

وسدوداً تنسىء الماء ليوم الحاجة، وتحمي بيوت أوروك وبساتينها من كرم الفرات!

وطيوراً تمسحُ الوحشة عن السماء، وتُبعدُ الحرج عن موائد الفقراء!

. . . وقبل أن تعود إلى أوروك تعال إلى حانتي الآن، وخذ منها حكمة الملوك!

أترِع كأسك، يتبخّر الحزن من رأسك، نازلاً إلى قدميك . .

حتى أنك تدوسه لو تشاء!

. . . وانظر إلى شحّاذ أوروك يجول في أسواقها، دلالاً ينادي على كرامته،

. . . يبيعها برغيف! يُهان مرة ويُعطي أخرى. . . «وهو حين يُعطي. . . يهان!». . .

أنظر إليه حين يجيء حانتي بعد الغروب. . .

أوصيت نادلي أن يهيء للشحاذ أكرمَ موائدي، ويحييه: يا سيدي!

وحين الشحاذ ينهي كؤوسه ويؤذن بالرحيل، أشير إلى نادلي سراً

أن يطالبه بعطية الشاربيْن للنادلين. .

أفتعرف يا ولدي كيف يستردّ شحاذٌ كرامته . . . حين يُعطي!؟

. . . لا يخرج الشحاذ من حانتي إلا متعثراً بكرامته الجديدة الطارئة،

. . . كما يتعثر الفقير بثوب عبده!

. . . وانظر إلى رجل أوروك الذي امرأته تهينه كلّ صباح . . .

لا أترك النادلَ يخدمه . . . بل بنفسي أقوم على خدمته!

أعوّضه عن جحود امرأته!

وأدير ظهري ساعة كاملة لكلّ من عداه!

وحين الرجل ينهي كؤوسه، ويؤذن بالرحيل . . .

أضع على خدّه قبلة أخت لأخيها . . . وأترك له أن يراها غير ذلك!

هامش أخير:

بعدما كشف المنقبون عن ملحمة كلكامش، وافتضح ما سرقه الكهنة العبرانيون- في توراتهم- من قصصها، لجأ كهنة بعدهم إلى تنحية التوراة، وابتكار «التلمود» لكنهم جعلوه تلموداً مكتوباً بينهم، لا يترجم ولا يخرج من كنيس . . . مخافة أن تحلّ بهم فضيحة كونية أخرى . . . تأتيهم من بلاد النهرين!

تعال إلى حانتي يا ولدي

ومنها تعلّم حكمة الملوك . . مع الرعايا!

كاظم الحجاج/ البصرة

* * *

إحالات

١- حجازي، د. مصطفى «الفحص النفساني» / ط٢/ دار الطليعة ١٩٨٢ بيروت

٢- حجاب، نمر «أغاني ألعاب الأطفال في فلسطين» / شركة مطبعة الشعب / ط١/ ١٩٩٧ إربد/ الأردن

٣- ناصف، د. مصطفى. النقد الأدبي- نحو نظرية ثانية- عالم المعرفة ٢٥٥/ آذار ٢٠٠٠/ الكويت

٤- جريدة النهار اللبنانية/ ع٢٠٥٢٢/ الأربعاء ٨ كانون الأول ١٩٩٠

* * *

حركة الحداثة ١٨٩٠-١٩٣٠

ميخائيل عيد

كثيرة هي الأمور التي نعرفها جيداً، حتى لتكاد تبدو بدهية أو كالبدهية، ثم نعجز عن أن نضع لها تعريفاً جامعاً مانعاً، ويكون الأمر أصعب إذا كان ما نريد أن نعرفه شأناً من شؤون الابداع الأدبي أو الفني خصوصاً والفكري عموماً. فما من ظاهرة اجتماعية أو ابداعية تولد من عدم وما من ظاهرة تصير الى العدم. فقانون «لا شيء يفنى في الطبيعة» ينطبق على الحياة المجتمعية بكل مناحيها...

كتاب «حركة الحداثة ١٨٩٠-١٩٣٠» هو الجزء الأول من الكتاب الذي يحمل العنوان «حركة الحداثة» وهو من تأليف عدد كبير من الدارسين لكنه يحمل على الغلاف اسمي باحثين اثنين هما مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين» ويحمل الرقم (٤٠) من سلسلة «دراسات فكرية» التي تصدرها وزارة الثقافة في دمشق وقد ترجمه الاستاذ عيسى سمعان.

في الصفحة الثالثة من الكتاب كلام على الباحثين جيمس مكفارلين ومالكوم برادبري... وكلاهما قد درّسا في الجامعات ولكل منهما دراساته... يلي ذلك كلام على المساهمين في الكتاب وهم عشرون باحثاً، ومن طبيعة الأمور أن يكون التعريف بكل منهم مقتضباً.

في السطر الأول من المقدمة يلفت «المؤلفان» نظرنا إلى أن الكتاب لايمكن أن يكون «عرضاً شاملاً جامعاً، أو دراسة أنيقة الاكتمال...» فأدب الحداثة «يبقى مربكاً...» ونحن مازلنا «ومن نواح هامة، ننتمي إليه» والمجادلات «النقدية التي تدور حوله لم تخرج بعد من المرحلة التكوينية»(ص٩). ومن «يعتقد أن الحركة الحداثية ذاتها مطواعة له؟»(ص١٠). وفي بعض الأوقات كانت التعقيدات بالجملة...»(ص١١)

على الصفحة(ص١٣) عنوان هو «الحركة الحداثية، تسميتها وطبيعتها...» وتحت العنوان قول ج. م. تريفليان: «بخلاف التواريخ، ليست الأحقاب حقائق واقعة. إنها مفهومات استعادية نكونها عن حوادث غابرة، وهي تفيد في تركيز النقاش، لكنها، في كثير من الأحيان تقود الفكر التاريخي الى الضلال». يلي ذلك كلام على «علم الزلازل الثقافية» حيث يشكل العقد الوحدة الصحيحة لقياس المنحنيات التي تمتد من الصدمة الأولى مروراً بذروة النشاط لتصل إلى الدمدمات المحتضرة للورثة التابعين المتفرعين عن الأصل». ثم تكون الانزياحات الأكبر «التي تصل تأثيراتها إلى غور أعمق، وتستغرق زمناً أطول، مكونة تلك الحقب الممتدة من الأساليب والحساسيات التي تقاس، بشكل ناجع، بالقرون». ثم تأتي «الجيشانات الكاسحة في الثقافة، وتلك الارتجاجات الأساسية في الروح البشرية الخلاقة التي يبدو أنها تقوّض دعائم أعتى معتقداتنا وافتراضاتنا»(ص١٣) «ففي علم السياسة،

والدين، والقيم الاجتماعية، والفن والأدب، يقع إنهدام بيّن»(ص١٥). ومع ما يكتنف ظاهرة الحداثة من «التنوع والتضارب في الآراء» فإن هناك «اتفاقاً متنامياً حول تسميتها»(ص١٦).

«والحداثة في الاستعمال العادي، شيء يسير قدماً بمواكبة السنين» «فحديث السنة الفائتة ليس حديث السنة هذه». والحداثة كلمة حاسمة لنا «لكنها مربوطة بتعاريف لحالتنا عرضة للتغير». وقد «تنفتل في المعنى حتى تصبح واجهتها في الاتجاه المعاكس». ومع ذلك «فالكلمة تحتفظ بقوتها بسبب من ارتباطها بشعور معاصر متميز: الشعور التاريخاني بأننا نعيش في أزمنة جديدة بالكامل...»(ص١٧) مع أن التسميات «هي مجرد ستر للعيوب التي لا تحصى...»(ص١٨) «وفي بعض البلدان بدت الحركة الحداثية مركزية بالنسبة لتطور الموروث الأدبي والفني، أما في بعضها الآخر. فقد بدت أنها تحط الرحال ومن ثم تشده»(ص١٩). وقد «غدت الحركة الحداثية اسلوباً مشاعياً على نحو خفي». وقد ارتبطت «بمقدم حقبة جديدة من اللا تقريرية والشعور الذاتي ذي الجمالية الفائقة، يشيح فيه الفن عن الواقعية والتصوير المتسم بالنزعة الانسانية صوب اسلوب، وتقنية، وشكل فضائي ابتغاء نفاذ أعمق في الحياة»(ص٢٠). «وها قد أصبح بامكان الوعي البشري وخاصة الوعي الفني أن يكون أكثر حدساً، وأكثر شعرية، لقد أصبح بإمكان الفن الآن أن يحقق ذاته». «فالعالم، الواقع، متقطع حتى يأتي الفن، الذي ربما يكون أزمة حديثة بالنسبة للعالم»(ص٢١). ذلك أن «الأزمة هي أزمة ثقافة، وهي تنطوي غالباً على رؤية غير بهيجة للتاريخ»(ص٢٢). والحداثة «فن العالم وقد تغير وأعيد تأويله» «فن التعرض الوجودي إلى الانكشاف أمام اللا معنى أو العبثية، إنها أدب الثقافة، إنها الأدب اللازب عن تقويض الواقع الجمعي والأفكار الشاملة التقليدية عن السببية، وعن تدمير الأفكار الشاملة التقليدية عن كليانية الشخصية الفردية، وعن الفوضى اللغوية التي تعقب التشهير بالافكار العامة عن اللغة، وعندما تغدو الواقعيات بكافة تخيلات ذاتية». وليست «الحركة الحداثية حرية الفن، بل ضرورة الفن...»(ص٢٣) إنها «نزعة دولية» «لكن من العسير أن نحولها إلى اسلوب أو تقليد عالمي» إنها «جزء من فننا المحدث، وليس مجمله». إنها «حركة من العسير الوقوع على مكان أو تاريخ

واضحين لها ... »(ص٢٦) وهي متباينة على «نحو مدهش» لقد رباها الفرنسيون ثم انتقلت «ببطء الى ما بعد القتال ومن ثم عبر البحر الايرلندي حتى استلمها الأمريكيون أخيراً»(ص٢٨). ويعتبرها بعضهم «ارثاً رمزياً»(ص٢٩).

ويرى بعضهم أن في مركز زلزال التغير كل من «باوند وإيلوت، وجويس، وكافكا»(ص٣٠). ثم جاءت الطليعية «وأصبحت السلوك الغريزي أو الراديكالي، ونحن في عصر اسلوبي جديد، انتهى فيه مشروع الانسانية والحضارة الذي حاولت الحركة الحداثية جاهدة أن تُعيد اقامته ثانية عن طريق تهديمها للشكل ... »(ص٣٣) والجدل الدائر «حول ما بعد الحركة الحداثية الآن ينضاف إلى الوفرة الموجودة في النسخ المتعددة للحركة الحداثية»(ص٣٤). واتخم العالم «الادبي» في المانية بالمصطلح «واصبح «المحدث» حتى النعت «حديث» امارة على كل ما كان عتيق الطراز وبورجوازياً»(ص٣٨). ويمكن «لكلمات من قبيل «محدث» أن تبدل مضمونها فجأة، لمٌ من الحساسية بتحسر وينمو آخر دون تبدل في المصطلحات»(ص٤٠) وسرعان «ما يرتبط المحدث بمجموعة جد مختلفة من الصور»(ص٤١). وظهر «ليس مجرد تمديد بل انشعاب في الدافع نحو المحدث».

«وإنه لمن المغري أن نفترض أن الحركة الحداثية الانجلو امريكية والحداثتين الالمانيتين قد كانتا شيئين جد مختلفتين، حدثتا في أوقات مختلفة، واتفق ان اكتسبتا تسميتين مشتركتين في الأصل»(ص٤٥). ومع ذلك «يمكننا أن نتبين وجود روابط بين شتى التطورات الالمانية وشتى أطوار التجربة الانجلو-امريكية. لقد كان تأثير ابسن ونيتشه معروفاً منذ أمد في انكلترا وأمريكا كلتيهما»(ص٤٦). «كانت الحركة الحداثية، في معظم البلدان، مركباً غير عادي من المستقبلي والعدمي، الثوري والمحافظ، الطبيعي والرمزي، الرومانسي والكلاسي. لقد كانت احتفاء بعصر تكنولوجي وإدانة له ... »(ص٤٧) وربما تكون تدامجاً «بين المنطق وانتفاء المنطق، العقل والعاطفة، الذاتي والموضوعي»(ص٤٩). أو «ابتكار لا نهائية من العلاقات الجديدة من «الانسان والحيوان والحلم والشيء»(ص٥٠). أو هي «مركب من كافة الخبرات الممكنة» أو من «التعددية والفوضى الخاويتين في العالم»(ص٥١). وتبقى الحدود «لا يمكن أن تكون واضحة» والنظرة الأوسع إلى الحركة الحداثية قد توحي

«بسلسلة غير عادية من الاستمراريات وصولاً إلى الفن الراهن»(ص٥٤). إنها «فن عالم متسارع التحديث»، «فن عالم فارقه الكثير من اليقينيات التقليدية»(ص٥٩).

تحت عنوان «الصورة المزدوجة» يقول آلان بولوك: «كانت الحرب الكبرى التي مزقت أوروبا بين عامي ١٩١٤ و١٩١٨ جد هدامة في وقعها، وجد بعيدة الأثر في نتائجها»، فقد أدت «إلى أزمة عامة تلف المجتمع الأوروبي»(ص٦٠) ولم «تكن الامبريالية ببساطة نظاماً لسياسات القوة والاستغلال الاقتصادي، فقد كانت كذلك ايديولوجيا، إيماناً...» والمجتمع «هجين، القاسم المشترك الوحيد فيه هو الثروة، متعجرف ومتباه بغلظة ذوقه...» وثمة عدم «مساواة واضحة بين الأغنياء والفقراء» وقد عومل الفقراء كأناس «من مرتبة إنسانية دنيا»(ص٦٣). وفي العقد الأول من القرن العشرين تشكل عصر انتفى فيه «الخجل، يتسم بالثقة بالنفس»(ص٦٥) «عصر يبدو أنه أعسر على الفهم من منتصف العصر الفيكتوري»(ص٦٨).

في الادب ثمة مجموعتان عمريتان الأولى مولودة في القرن التاسع عشر منها ستريندبرغ وتشيكوف أما الثانية فهي من جيل أحدث «قدر لهم أن يصيروا شخصيات أدبية في العشرينات، لكنهم كانوا جميعاً يمارسون شغلهم قبل الحرب». فالحركات الحديثة ولدت قبل عام١٩١٤(ص٦٩) والثورة في «علم الفيزياء هي أحد أهم الانجازات الفكرية لهذا القرن»(ص٧٠) ومن الواضح «أن التاريخ ١٩٠٠ هو رسم مصطنع للحدود». ومن الضروري «الرجوع إلى ثمانينات القرن التاسع عشر...»(٧٣) إن الزمن «يمتحن الابداع بقسوة» وفترة «العقد الأول من القرن العشرين تصمد جيداً أمام الامتحان». وقد دمرت النماذج القديمة ولم «يتم استبدالها»(ص٧٤). وما تشترك فيه «التطورات الجذرية الجديدة-في الفن، والفكر، والأدب والعلم، هو وعيها بالمستقبل»(ص٧٦).

يبدأ جيمس مكفارلين كلامه على «العقل الحداثي» باقتباس من هوغو فون هوفمانستال: «يبدو، اليوم، أن شيئين اثنين على حداثة: تحليل الحياة والهروب من الحياة...»(ص٧٧) وقد غدا الشعر «مجاهدة لا تطاق مع الكلمات والمعاني»، جذباً «وكداً لقوى العقل في الفهم»(ص٧٨). «ولم يكن الأدب وحده بل فن الحقبة بكافة عاكفاً على مدّ العقل إلى ما بعد حدود الفهم البشري». وبقيت «هيبة العلم الطبيعي

والطريقة العلمية بعامة لم تبرح مقامها العالي في تلك السنوات»(ص٧٩). ويذهب الجدل «باتجاه وجود كون «وضعي» إنه «عضوية منظمة تحكمها قوانين عامة قابلة التعريف القوة الرئيسة الفاعلة التي لا تمارى فيها هي العقل»(ص٨٠). وبقي الايمان «بوجود كيان للأنا ليس بالميسور تغيير طبيعته بالتدريب الروحاني فحسب بل يمكنه، على هذا النحو، أن يساهم بفعالية في التطور الأشمل للجنس البشري»(ص٨٣). «لقد كان هناك زيادة ملموسة في حركة المرور الفكرية من كافة الأنواع، وفي التجارة الايديولوجية، وفي المبادلة الثقافية»(ص٨٥).

«ولم يكن الهجوم على الحرس القديم في الأدب -والجديد غدا قديماً بسرعة بدت للبعض مذهلة- مُجرد ارتداد أسلوبي، بل مطالبة صاخبة بتغيير جوهري: مواقف جديدة، مناطق جديدة في الكشف والارتياد، قيم جديدة. وأصبح عدم التوقير بمثابة عبادة، واستحوذت القساوة على الاعجاب». «وهكذا فقد شكلوا تجمعات وتحزبات، وأصدروا تصريحات وبيانات»(ص٨٦). وقد صرح نيتشه «أقسم بأن العالم بأكمله سيمور في غضون ستين بالاضطرابات. أنا قدر صرف» وأعلن نبذه «المطلق للأخلاقية التقليدية»(ص٨٧).

«وقد سلم العلم بأن الاستمرار في تمايز صارم بين الأشياء في الزمان والمكان وبين العقل الذي تناولها بالتأمل والتفكير لم يعد مسعفاً في توضيح طبيعة الواقع الحديث»(ص٩٢) ويرى هاينز برغ أن «العلم لم يعد يقف أمام الطبيعة كملاحظ لكنه يسلم بأنه جزء من التفاعل بين الانسان والطبيعة». وقد «تفقت التطورات الحاسمة في العلم» «التبصر الحدسي والتخيلي عينه الذي استثمر في صنع القصيدة»(ص٩٣) وحسب هندسة الابعاد «فإن الخط الواحد يمثل مجمل تاريخ الجسم خلال متصل المكان-الزمان»(ص٩٤) «وعلى وجه الحصر، فإن معاجمنا تعدم الكلمة التي تحيط بكافة طرق الربط المتنوعة فيما بين الاضداد، والعكوس، والمتناقضات، والتي تضفر ضمن مقولة دلالية واحدة افكاراً من قبيل التقاطب (تناقض القطبين)، والثنائية، والجدلية، والشيزوفرانيا، والتركيب، والاثنينية، ويتم معها قبول جمع المختلفين البسيط»(ص٩٧) «وأن «تثبت» البصر يعني أن نركز انتباهنا على كل شيء بمفرده ونهمل ما يحيط به، أن نفهم العالم على أنه مجموع أشياء لارابط بينها». ويرى

تايريزياس عدم امكان «تمييز القذارة عن العظمة». «وهو لا يرى أي فارق بين الماضي والحاضر»(ص١٠١) أما بارث فيرى أن «الفكر» «هو اعداد احتمالية الكلمات»(ص١٠٢) «ويغدو العمى الوسيلة التي تتفاهم بها مع الحياة» إنه عمى الذين «يغمضون أعينهم كيما يعلموا أو يحبوا أو يموتوا» انه العمى الذي «يفضي إلى شهادة موثوقة عن مغزى الحياة الحقيقي»(ص١٠٣) «وعندما يتطلب النموذج الذي يفرضه الفكر بالضرورة على الخبرة مراجعة جوهرية، وعندما يحتاز النظام اللغوي المطلوب للتعبير بالالفاظ عن الحالة الجديدة على عطالة هائلة غريزية لا بد من تذليلها، فإن أزمة في الثقافة ومعها تدشين «مرحلة حضارية» جديدة بالكامل هي حتمية الوقوع»(ص١٠٤).

ومن «الملامح اللافتة اكثر مما عداها في الحركة الحداثية انداحها الجغرافي الواسع، وتعدد جنسيتها»(ص١٠٧) فلا غرابة أن يتكلم مالكولم برادبري على «مدن الحركة الحداثية» «وقد كانت هذه المدن، بالطبع اكثر من مجرد مراكز التقاء ونقاط عبور عارضة. فقد كانت بيئات مولدة للفنون الجديدة، وبؤرة للجماعات الفكرية»(ص١٠٨) «ولطالما كان هناك ارتباط وثيق بين الأدب والمدن. فها هنا توجد المؤسسات الأدبية الاساسية»(ص١٠٩) وقد نمّى الفن الحداثي «علاقات خاصة مع المدينة الحديثة ومع دورها كمتحف ثقافي وبيئة جديدة في آن». ثم ان المدينة «كانت جزءاً من عملية كلية لتحلل العلاقات، والالتزامات القديمة الاقطاعية والطبقية»(ص١١٠) «وفي انغماسه المطرد في المدينة آل الفنان إلى أن يقارب شرط المفكر». وحركة الحداثة هي «فن جمعي، فن متخصص، فن فكري...»(ص١١٤) واحدى المدن «تقود الى اخرى في الرحلة الجمالية المتميزة داخل تحولات الشكل». والهجرة أو «المنفى هما اللذان يحققان عضوية بلد الفنان الحديث في كثير من الأحيان...»(ص١١٥)

«وداخل المدن الكبرى تقع القرى العالمية للفنون، والبوهيميات، والمناطق المجاورة حيث جد في طلب الوظيفة الجمالية: مونبارناس، سوهو، قرية غرينتش»(ص١١٦). وكانت «الحركة الحداثية» «استقطاراً من عواصم وأمم كثيرة، ومساع وامزجة فكرية وجمالية مختلفة كثيرة»(ص١١٧).

عن «برلين ونشوء الحركة الحداثية ١٨٨٦-١٨٩٦» يكتب جيمس مكفارلين»... ففي عام ١٨٨٦ تأسست جمعية ادبية فعرفت «المدينة صخب النشاط الأدبي» وولدت «حماساً ثقافياً مركزاً»(ص١١٩) ومع افول عقد «كان زخم الحركة التعبيرية على وشك استعادة الحماس»(ص١٢٠) وكانت مدن الأمصار في المانيا «مدن جامعات»(ص١٢٢) «وكان منبثا في كل هذا وذاك الشعور السياسي المكثف للعصر، الانتشاء بأن المرء قدم ولاءه للحركة الاشتراكية الديمقراطية المحظورة، والايمان المتقد بوعدها المستقبلي»(ص١٢٤). ثم «استعرت المنافسة بين برلين وميونيخ على الزعامة الثقافية خلال السنوات الباقية من الثمانينات، وحتى بعد ذلك في التسعينات»(ص١٢٥) ونشأ «المسرح الحر» ثم نافسه «مسرح الشعب الحر»(ص١٢٨) وقد آل جل «الجدل الحداثي لهذه الأيام» إلى مناقشة الكيفية «التي تحل على الوجه الصحيح هذين العنصرين: «قطعة الحياة» و«مزاج» المؤلف» ولم يكلف بالأدب إلا «رجال الشرطة» إذ ظل الشعب بعيداً(ص١٣١). «وكان الكاتب مأخوذاً بالشوارع المكتظة أقل منه بالادمغة المحشوة بالأفكار، وفجأة يتدنى التنظيم الاجتماعي في الأهمية عن النماذج العقلية. وقد أصبح الشعار الجديد (فن الاعصاب)»(ص١٣٣) وابان بعض الكتاب «احتقارهم للمجتمع البرجوازي عن طريق السلوك الفاضح عن عمد. وعلى نحو انتقائي سلموا أنفسهم للشيطان، والفوضى-والكحول»(ص١٣٥).

ويكتب يوجين لا مبرت حول «الحركة الحداثية في روسيا(١٨٩٣-١٩١٧) حيث سارت أقطاعية البورجوازية «جنباً الى جنب مع تبرجز الاقطاعية». وكان التغير «مديناً بشيء ما للاحتياطي في النقد ووقت الفراغ لدى الطبقات الوسطى» ولحقيقة ان الفن «أصبح مجزياً»(ص١٣٩). «واصبح النشاط الفني ذاته مهنة فيها بعض من رومانسية، وبعض من هروبية...» وكان الميسورون «يشربون الشمبانيا الدبقة مع عصارة الشعر الحداثي بصحبة متذوقي الجمال»(ص١٤٠). وكان هناك «عرض غير عادي للموهبة، الأدبية والفكرية التي تمور نشاطاً وفصاحة» وقد تبلور معظم «هذا في شكل محاباة ومراوغة شديدتي التطلب...» «واستعداد للتضحية بالحقيقة في سبيل الارضاء الجمالي أو الهناءات الميتافيزيقية...»(ص١٤١) وكانت المظالم الاجتماعية في روسيا «أوضح منها «في الغرب»»(ص١٤٢).

وتألق في روسيا ميريجكو فسكي وزوجته زينايدا جيبيوس... أما هو فمال الى استبدال الاسطورة والغموض بالرأي الفصيح وقد حبي بمواهب اسطورية «سوداوية، رؤيوية، وعادمة للفكاهة»(ص١٤٢) وكانت زوجته روائية وشاعرة... وكانت «أقل نفوذاً إنما أكثر موهبة منه». وكانت اكثر «ضبطاً للشكل وتمييزاً»(ص١٤٣). «وقد آمن بالخلاص عن طريق العملية الجنسية...»(ص١٤٤) اما «سولوفييف، فلورينسكي، بولغاكوف وامثالهم من هواة الفلسفة المتشوقين» فقد بحثوا عن المعادلة «النهائية للواقع» «والحكمة القدسية» «لكن الارتباط بين الشهواني والميتافيزيقي لا تخطئه العين»(ص١٤٥)

وشكل بيردياييف وآخرون ندوة عنوانها «نقاط علام»(ص١٤٧) وكان ما يلاحقهم «هو المأزق المستديم للبيراليين الروس من الألوان والعقائد كافة». وكان سوء حظهم يكمن في عزلتهم... (ص١٤٩)

وجاء الكسندر بلوك «القامة السامقة بين الرمزيين الروس» واستبدل «باللغة الدارجة ذات الطبقة العالية لغة البساطة». وكان «مسكوناً بصوت «الأحداث، والأشياء، والأفكار، أفكاره هو غير المنطوقة، وأوهى الاشارات التي أبانت عن مكمن مرض العالم القديم ومكان تمثيل دراما العالم الجديد»(ص١٥١).

وفي مجال «الرسم والنقد الفني» ترجع صدى بل نشأت «التكعيبية، والتكعيبية المستقبلية، والبنائية، والتجريد المحض...» ووجد فنانون «انتجوا المعادلات المرئية للديناميات في شعر مايا كوفسكي الثوري»(ص١٥٢). وقد برز عدد من الفنانين الموهوبين حقاً»(ص١٥٣)

ووقع الدور «على لينين الثوري الذي لا يلين» «الذي يستطيل ظله بينما تزداد قامة خلفائه قصراً». والعبقرية «هي مخرج يبتكره المرء» ومخرج لينين لا يعني «تعديلاً يطال قوانين اللعبة، بل تغييراً في اللعبة ذاتها». «والعبقرية كذلك هي تجميع الخبرة المركزية لعصر المرء في حياته وعمله». «وقد جسد لينين بحث الانتلجنسيا الراديكالية» عن «الشعب» و«عن القوة التي ستعيد صياغة الحياة البشرية»(ص١٥٥). وكان مكسيم غوركي «طائر النوء البحري» الذي «دب القشعريرة في ظهور النخبة الثقافية والذي لقبوه بـ«الوعد الكبير» فقد «ابتكر صورة

للانسان الذي يحمل معه كل علامات العالم السفلي المترب الذي قدم منه، إنماكذلك لكل ملامح المستقبل الذي حلم به». وكان يلزم «كثير من نفاذ البصيرة للتفريق بين آلام احتضار العالم القديم وآلام ولادة العالم الجديد». وقد رأى في الاتجاهات «الحداثية في روسيا»، «ترديأ وليس تجديداً»(ص١٥٦).

«فيينا وبراغ(١٨٩٠-١٩٢٨) هو عنوان مقال فرانز كونا فلهاتين المدينتين الواقعتين «على الطرف الشرقي لخريطة الحركة الحداثية الأوروبية» سيماء «اقليمية معينة» فقد «تعددت فيهما اللغات وكانتا مركزين فكريين يموجان بأفكار على غاية من التنوع. لكنهما كانتا أيضاً في نواح عديدة تقليديتين أو محافظتين بشكل عصبي على الاصلاح». وضمن نطاقهما تم انتاج «أكثر الاعمال مركزية» وأثيرت بعض «اكثر الأفكار خصوبة مما يقرن عادة مع الحركة الحداثية»(ص١٥٨) وكان هناك «المحدثون من أصحاب الفكر الجديد، وكان هناك المحدثون على نحو مَرضي، وكان هناك المحدثون الذين تكيفوا مع الجديد كما في الموضة»(ص١٦١).

لقد «تركت تقليدية فيينا» اثراً قوياً «جاذباً على الحركة المحدثة» على الرغم من كره فرويد، وريلكه، وكافكا لها وقامت «هناك مراكز الحركة الحداثية»(ص١٦٤) ويقي شنيتزلر حتى مماته «الكاتب الفييني الممثل بشكل فائق، الذي يتلاعب ببراعة بأقنعة الحياة وخيالاتها-الفيينية بخاصة»(ص١٦٦). لكن الشخصية الطاغية في تلك الفترة هي «هوغر فون هوفمانستال (١٨٧٤-١٩٢٨)» وشعره، وهو الانجاز الاكثر طلاوة «في تاريخ الشعر الالماني» يثبت أن «ثلاثة هي واحد: الرجل، والشيء والحلم»(ص١٦٧). وقد رسم «صورة قائد أخلاقي خارج من انقاض ليبرالية القرن التاسع عشر» وقد مزج «الابداع الفكري» بالتقليد أما الانجازات الرئيسة للحركة الحداثية الفيينية فكانت «من حجم يصعب الوقوع على ما يضاهيه في أي مكان آخر» وحيث تكون الحداثة تولد «شكلاً صحياً باللاشخصي والمجرد في الفلسفة»(ص١٦٨)

لم يعرف الأدب الالماني «في براغ» أية موجة «مبكرة من موجات الحركة الحداثية تتصف بأية أهمية»(ص١٧٠) «ولم يكد يوجد أي قاسم مشترك بين الأقليات» ولم يوجد بدوره بين الاقليات «وبين الطموحات الدينامية والوطنية للسواد الأعظم من التشيك». وقد اشتد الصدام بين «الاشتراكية والصهيونية والنزعة الوطنية

الالمانية»(ص١٧١) أما كـافكا فكان أحد عظماء «الكتاب الذين استعملوا اللغة الالمانية» و«كان تصوره للجنة أنها مكان يخلو من الكتب، لكنه تميز باهتمام طاغ بالاعمال الأدبية الخيالية من النوع المتسم بقوة بالسيرة الذاتية(غوته، دوستويفسكي، ستريندبرغ، غريلبارزر، كلايست، كيركيغارد) وفي الأعمال التي تستخدم اللغة في شكلها التحليلي»(ص١٧٢).

«شيكاغو ونيويورك-صورتان من الحركة الحداثية الأمريكية» هو عنوان مقال ايريك هومبيرغر... وفيه تاريخ كثيف وموجز لتطور حركة الحداثة في شيكاغو ونيويورك... فتراجع بوسطن ونشوء المراكز التجارية الكبرى في المدينتين «يشكل نقطة البداية بالنسبة للثقافة الامريكية المحدثة». وكانت نيويورك «ساحرة لكن غير واقعية على نحو مريع»(ص١٧٦). وكانت «الحداثة جد شيكاغوية، وجد بسيطة، وجد معدومة التأمل»(ص١٧٨). لكن «فضلى المجلات الصغيرة» سرعان ما انتقلت إلى نيويورك كما انتقل بعض الكتاب(ص١٧٩). و«قد كلف الروائيون والشعراء في شيكاغو، بالنتيجة، بالمادة اكثر من الطريقة»(ص١٨٠) ولا يقع المرء «في مناخ شيكاغو على أي شيء من قبيل البرامج والبيانات والكلف الاستحواذي بالاسلوب مما وجد في نيويورك والمراكز العالمية في اوربا»(ص١٨١). وقد غير المهاجرون «ثقافة نيويورك بشكل عميق». «اصبحت الروح جد جديدة، وراديكالية، وسياسية»(ص١٨٢).

وقد حاججت «انتقادات باوند وإليوت» «بأن الفنان الجاد بحق يجب أن يكون دولياً ومتعدد اللغات ومحترفاً كما العالم»(ص١٨٥). وقد اختار الشعراء الحداثيون في نيويورك «أن يستبعدوا معظم الاشياء التي فهمها قدامى القراء عن طريق الشعر نفسه. فقد كتبوا لجيل جديد من أقرانهم الفنانين واولئك المتعاطفين مع التجريبية الجديدة» «اما الرواية فقد كانت جنساً أدبياً أكثر ملاءمة لفن أمريكي بشكل خاص»(ص١٨٦). «إن القلق المادي لشيكاغو ونيويورك وتلاشي الكثير مما يلقى ديمومة في انكلترا هو بمعنى ما كناية عن تدمير سلسلة كاملة من الثقافات الغابرة»(ص١٨٨).

ويكتب ايريك كـاهم في موضوع «الثورة، المحافظة ورد الفعل-في

باريس(١٩٠٥-١٩١٥)» حيث كانت الصدامات «بين المتمردين الحداثيين والمؤسسة الثقافية والسوسيو سياسية ...» وكان أبو لينير يكتب شعراً صريحاً «بتخطيه للتقليد الرمزي» وكذلك «في نبذه للماضي»(ص١٩١). وقد حل «جو من عدم اليقين بينما بدأت مقاييس القرن التاسع عشر تفقد معناها ...»(ص١٩٤)

«كانت طليعة ما قبل الحرب في باريس لا تزال تسعى، في عام١٩١٨ إلى خلق ثقافة جديدة من أنقاض الثقافة القديمة في وقت كانت فيه عقائد ما بعد الحرب الثورية بكاملها ستفجأ باريس عما قريب» «وقد انبثق المناخ الثوري الذي شوهد سابقاً في النقابية الفوضوية ما قبل الحرب واضحاً في الدادائية والشيوعية»(ص٢٠١).

ويكتب مالكولم برادبري حول «لندن١٨٩٠-١٩٢٠» يقول المؤلف «في تاريخ الحركة الحداثية كانت سمعة لندن دوماً ملتبسة» فمع ما انتجت من حركات وفترات تجريبية «على غاية من الأهمية» ظلت مدينة «تفتقر الى مجتمع فني حقيقي، ومراكز حقة، وشلل، ومقاه»(ص٢٠٣) ثم ذهب الميل «إلى تطعيم معقد للتقليد الانجليزي الموروث بالنزعات الاوربية»(ص٢٠٧) «وكان محور الحركة الحداثية باللغة الانكليزية يتغير بوضوح. لكن المأثورات باللغة الانكليزية-البريطانية، والايرلندية، والامريكية- تتقاطع مع بعضها وتصب في لندن»(ص٢١٠) ونما جمهور «جديد غيّر من الناحية السوسيولوجية اسس الانتاج الفني». ثم بدأت «حركة الثقافة الأدبية الانكليزية بكاملها تتوجه وجهة جديدة»(ص٢١١) وشهدت لندن «حركة اضطراب فني غير عادية على مدى السنوات الحاسمة ١٨٨٠-١٩٢٠» وغدت لندن «النقطة الأمامية لتمركز الثقافة الوطنية لاحقة وسابقة دور المدن الاقليمية الكبرى»(ص٢١٢). وقد قال بروك في عام١٩١٠: «لست أدري أن «التقدم» مؤكد، كل ما أعرف هو ان التغير هو كذلك»(ص٢١٣) «وكانت صور التكاثر والنمو العشوائيين تكمن في قاع الثقافة»(ص٢١٤) «على أن لندن التقابلات والمواجهات الغريبة وغير الواقعية قد كانت حاضرة في الرواية منذ ديكنز»(ص٢١٥) وقد قُدّر للوزانس «أن يرى مباشرة ليس فجراً بل غسقاً، عالماً قديماً يأفل وليس عالماً جديداً يبدأ»(ص٢٢٣). ومن ثم تم «الاقرار، عموماً، بأن الحركة الحداثية كانت الى حد بعيد حركة الحركات»(ص٢٢٩).

ويكتب مالكولم براد بري وجيمس مكفارلين حول «الحركات والمجلات والبيانات-تركة الحركة الطبيعية» ويوردان رأي ريناتو بوغيولي الذي يرى «أن أحد الملامح المميزة للفنون الحديثة هو وجودها في الوسط وطراز الحياة اللذين تولدت عنهما-طراز حياة الطليعة الذي يعمل فيه الفنان كنوع من محارب مغوار جمالي»(ص٢٣١). ومن تفسير البوهيمي للطليعة أن عمله «كان متكيفاً ليس مع الحاضر بل مع المستقبل» وقد ورثت «الحركة الحداثية» ذلك(ص٢٣٣). لكن على المحلل الثقافي للقرن التاسع عشر «أن يتحرى الحركة الطبيعية والتطور المنطلق منها والمتجاوز لها»(ص٢٣٤). وقد رأى بعضهم أن سلوك الطبيعيتين قد احال الطبيعية إلى «قوة مستنفدة» «تعتمد على المحاكاة المتأنية اكثر من الاستيعاب التخيلي» وتنبع من رؤية إلى الحياة «محدودة» وآلية اكثر منها من فهم حدسي». «والجديد في نظرهم كان التحول في الحركة الطبيعية وليس رفضها»(ص٢٣٧). فقد «يتطور الابداع أحياناً مما سبقه» و«قد يرفضه» ثم إن التسميات «ليست دلائل حاسمة على الأساليب»(ص٢٣٨). وأحياناً «تبدو الحركة شغل جيل أو بلد بعينه» وقد لانرى «منظومة متعاظلة بل سعاراً من أشكال وطاقات فنية متنوعة التعبير والتبرير...»(ص٢٣٩) «وليس لها من القواسم المشتركة بينها سوى الفتوة والحماس والسخط». والاسماء «المتشابهة لا تعقد روابط فيما بينها»(ص٢٤٠). والبارز في «عصر الحركة الحداثية هو التسارع الذي لاسابقة له في حركة المرور الفكرية بين الأمم...»(ص٢٤١) «ومع ذلك، تبقى المشابهات لافتة للنظر»(ص٢٤٢) والحركة الحداثية «كانت أكثر من الحركات، والمجلات، والبيانات التي تنضوي تحتها، وهي قريبة لأن تكون، أخيراً، اسلوباً حديثاً شمولياً»(ص٢٤٦).

ويكتب كلايف سكوت حول «الحركات الرمزية، والانحطاطية، والانطباعية» وهي حركات «لامرية في أهميتها الشاملة بالنسبة لقرننا» وما تخلله حقاً «هو الجدل المستمر حول الأولويات»(ص٢٤٨)... ومع الرمزية تغدو القصيدة «حشداً من المقاطع المنطوقة الموحدة والشاملة...»(ص٢٥٠) «في الفراغ الأبيض تكمن الواقعية الصرف للفكرة»(ص٢٥١) والقصيدة مركبة من الكلمة والمحو. والرمز من الشيء والفكرة، والحضور والغياب»(ص٢٥٢) والرمز «يلهم القصيدة

بكاملها ويمكن أن تندرج القصيدة تحته كما العنوان»(ص٢٥٢). وما انجزته الثورة الرمزية هو أنها «أيقظت الشعور الحاد باللغة ولم تعد اللغة تعامل على أنها بروز الشخص بل كمادة لها قوانينها واشكال حياتها الخاصة بها»(ص٢٥٥) والفجوة التأملية «بين الشاعر واللغة مملوءة بالتحرج أو التريّب». والشعائرية «الفارغة للغة تحاكي الشعائرية الفارغة ليوم الأحد»(ص٢٥٦).

«ولعل بودلير أول من صوّر الفنان المحدث والانحطاطي على أنه شخص يمتلك جهازاً عصبياً مفرطاً في النمو» والاعصاب «هي محركات الطاقة الابداعية» اضافة «لكونها سجلات للاحساس فائقة الحساسية»(ص٢٥٨).

«والانطباعية، كما الرمزية، تفصل الخاصة النوعية عن الشيء. وهذا يؤدي في الأدب «غالباً» الى «تحويل الأفعال والنعوت إلى اسماء بينما في الرسم ينحو اللون الى تخطي الشيء»(ص٢٦٤). وتقنية «تيار الوعي» «هي نتيجة للانطباعية بقدر ما هي نتيجة للتقدم الذي شهده علم النفس»(ص٢٦٨) يقول كرونيجر «إن تفتيت عالم العقل والمادة إلى ذرات، والنسبية، والذاتية، تسم الرؤية التركيبية الانطباعية للعالم»(ص٢٧٣).

عنوان مقال ناتان زاخ هو «الحركتان: التصويرية والدوامية» فبعد نصف قرن «على زوال شتى التجمعات» «لا تزال التصويرية موضوع النزاعات الأدبية والمشاحنات الحزبية»(ص٢٧٧) «هذا، وإن التناقضات، الحقيقية أو الظاهرة، والاختلافات متجذرة في طبيعة التصويرية بالذات»(ص٢٧٩). وتؤلف «التصويرية حركة تنتمي الى القرن العشرين بحق. وفي هذا فهي قريبة من المستقبلية التي تشاركها بعض معتقداتها الأساسية، بقدر ما هي قريبة من التعبيرية، التي تختلف عنها في كثير من الوجوه الحاسمة»(ص٢٩١). وقد بدا «أن اندلاع الحرب العالمية الأولى يزكي الحركة التصويرية على أنها فلسفة الأسلوب»(ص٢٩٢). وقد اعادت «تأكيد أهمية الخطاب الحي بالنسبة لشعر حي. كما ادخلت الايقاعات غير المنتظمة على نطاق واسع وأكدت على أنه لا يمكن أن يتحمل الشعر طويلاً تخلفه عن النثر إذا لم يكن يرغب في أن يكون نابياً عن حساسية جديدة تنحو نحو التصلب». «وبمساواتها بين التجريد والبلاغة الفارغة» وبحظرها «الوصف والتوشية، واهمالها

لتركيب الجملة، والمعمار، والتطور، والتابعية»... «ووقوعها، غالباً، في نوع من تبلد الاحاسيس وتفاهتها فقد مضت تعيد بناء القصيدة الحديثة مما اعتبرته، على نحو صائب أو مجانب للصواب، خليتها الأصغر، والاكثر عضوية والأكثر وثوقية ... »(ص ٢٩٤)

«الحركة المستقبلية الايطالية» هو عنوان مقالة جودي راوسون ... وقد ظهر بيان الحركة المستقبلية أول ما ظهر في «الفيغارو»عدد(٢٠) شباط ١٩٠٩ وكان كاتبه ايطالياً، فيليبو توماسو مارينيتي». وقد أعلن فيه: «من هنا من ايطاليا نحن نذيع بياننا هذا للعالم باجمعه... هذا لأننا نريد أن نحرر هذا البلد من الغنغرينا النتنة لأساتذتنا، وعلماء آثارنا، وادلائنا السياحيين وتجار عادياتنا»(ص٢٩٧). وسرعان ما اكتسبت «المجادلات نكهة شوفينية وطنية ... ». وكان سبب «الخلط السهل بين المستقبلية والفاشية يعود إلى هذا العنصر الشوفيني فيها»(ص٢٩٨) ونحن «نستذكر المستقبلية، في الأغلب، كحركة فنية وليس كحركة أدبية»(ص٣٠٠) لكن كانت هناك «حاجة ملحة لاعتاق الكلمات، لسحبها من سجن الجملة اللاتينية»(ص٣٠١) وكانت البيانات لا تفعل شيئاً «اكثر من أن تلخص تاريخ الحركة وتكرر تعاريف الكلمات الحرة»(٣٠٥). وقدتم «التكريز على البيانات لأنها تقدم جزئياً جوهر الحركة المستقبلية كما رآه مؤسسها، وكذلك لأنها الصيغة الأدبية للحركة بامتياز»(ص٣٠٦). وقد اعلنوا في بيان ١٩١١ «يجب أن تطغى الكلمة ايطاليا على الكلمة حرية». وكان الاساس «الايديولوجي معادياً للكهنوت ومعادياً للاشتراكية ... »(ص٣١٠).

عنوان مقال ج. م: هايد هو «الحركة المستقبلية الروسية». ويبدأ بقول فلاديمير ماياكوفسكي «الموهبة الأكبر إن لم تكن الاكثر تجديداً وابتداعاً في الحركة المستقبلية في الأدب الروسي» عن نفسه بأنه «زرادشت الاكثر صخباً في عصرنا. على أن هذا لم يكن اللقب الفخم الوحيد الذي أطلقه على نفسه»(ص٣١٩). ولم ير النقاد «في أعمال مايا كوفسكي وأصدقائه أكثر من اسراف فاضح ودعاية ذاتية»(ص٣٢٠). «وقد صورت الانفعالات البشرية العظيمة بصورة درامية ... »(ص٣٢١) والحركة «المستقبلية الروسية، خلافاً لنظيرتها الايطالية، لا

تسعى إلى ميكنة الانسان بقدر ما تسعى إلى الاحتفاء بالانسان كمنتصر على الطبيعة». وكانت البلشفية كما نوه المستقبليون «تشابه حركتهم في أنها مسعى للامساك بالمستقبل وربطه من ذنبه بعربة الثيران التي تمثل الحاضر والتي تدج في سيرها...»(٣٢٢)

ويقع «الجهد لتحرير الكلمة ذاتها مما غشيها من التقليد الأدبي الموروث في المركز من الجانب الجمالي للحركة المستقبلية» والقصيدة المستقبلية «هي المثقب الذي يغلق الصخر ليظهر المعدن الثمين للعيان...»(ص٣٢٤) وقد رأوا أن «وطن الفن هو المستقبل». والشعر «يتقيد بقوانينه الذاتية الخاصة به»، وتختزل وظيفته التواصلية الى الحد الأدنى. وتماماً مثلما أن قوام الفنون الأخرى بكافة هو تشكيل «المادة» المشروعة ذاتياً كذلك يفعل الشعر: فـ«مادته» هي الكلمات»(ص٣٣١). ويلاحظ جاكوبسون «أن الصعوبة والاحساس بالغرابة في النصوص المستقبلية ترغم القارئ على المشاركة في عملية تحققها»(ص٣٣٢). وحدثت «ثورة في النقد واعادة تقويم جذرية للأدب الروسي الأول والادب الاجنبي». وكان الشكلانيون الروس «هم الذين ساهموا اكثر من غيرهم في السيميائية الحديثة»(ص٣٣٥).

والحركة المستقبلية «لم ترفض الماضي كما هو، بل فقط محاولة شرعنة الاساليب البالية في الزمن الحاضر». وبقي ماياكوفسكي «أحد الكتاب الاكثر اقتباساً والأقل فهماً في العالم». واستمرت المستقبلية «في شكل الحركة البنائية إلى الثلاثينيات لتخمر عجين الواقعية الاشتراكية ولتلهم الفنانين خارج الاتحاد السوفياتي»(ص٣٣٦).

ويكتب ريتشارد شيبارد في موضوع «التعبيرية الالمانية» هذه التعبيرية التي لم يكن لتسميتها «أية مدلولات أدبية» في البداية»(ص٣٣٨). والحركة التعبيرية الأولى «لم تكن ايديولوجيا يعتنقها الجميع بل، ببساطة، تفاعل أفراد مبدعين مستقل بعضهم عن بعض». انها سلسلة انفجارات «اكثر منها حركة لها برنامجها الخاص»(ص٣٣٩). ويشمل المصطلح «حشداً من الناس يعملون في ميادين متنوعة -الشعر، المسرح، الرسم، السينما، العمارة- ولا يسلس قياده لتعريف بسيط». وقد رأى التعبيريون أن «مؤسسات الرأسمالية الصناعية كانت تعطل وتشوه الطبيعة

البشرية باظهارها العقل والارادة في خدمة الانتاج المادي واهمالها الروح والمشاعر والخيال»(ص٣٤٠). «إن ثمن النظام الاجتماعي السائد هو «مكننة الروح»، وتحويل الكائنات البشرية «إلى علاقات ووظائف» غير متجسدة»(ص٣٤١). وانحصرت الروح البشرية «داخل عالم جواني لم تفتأ أبعاده عن الانكماش ...» وقد رفض التعبيريون ايضاً «الفن الانطباعي والادب الانطباعي ...» لانهما يخفيان «خبث المجتمع الذي انبثقا عنه»(ص٣٤٢). وغامرت الكتابة التعبيرية «بالانحدار إلى مجرد لفظ بلاغي» وحيثما أمكن تفادي ذلك «كانت النتيجة شعراً ومسرحية يتسمان بجدة وحيوية مذهلتين»(ص٣٤٣). «وقد حاول كثير من التعبيريين، بعد أن واجهوا عالماً خالياً من كل معنى، أن يفرقوا الفراغ بذواتهم» وعندما فشلت هذه المحاولة «كانوا غالباً ينقادون إلى الجنون أو اليأس المدمر، أو يبيعون أنفسهم إلى نظام توتاليتاري»(ص٣٤٨). وقد أفلحت كل مدينة في بلورة طابعها التعبيري المميز. فقد كانت ميونيخ، على سبيل المثال، أقرب إلى المركز العالمي من برلين. وقد اجتذبت بتقاليد بوهيميا الفن فيها الفنانين التصويريين من اسكندنافيا والبلاد السلافية»(ص٣٥٢).

أما الحركة الدادائية الالمانية فقد بلغت «حد الشعور الشديد بالذات جزئياً كردة فعل ضد الحركة التعبيرية الناشطة والطوباوية من الناحية السياسية التي واجهتها في زوريخ» وقد شعر الدادائيون «بأن الحركة التعبيرية الادبية «في منتصف الحرب كانت تفتقد شيئاً حيوياً»(ص٣٥٣). «وحيث وقف التعبيريون، غالباً، متوفزين فوق القرن غير واثقين من التزامهم نحوه، ينظرون، في آن واحد، للوراء إلى ماض مثالي، وللامام الى مستقبل طوباوي فإن الدادائيين قد رفضوا -رغم أن التزامهم كان دائماً تهكمياً- أن يتخلوا عن صلتهم بالاشياء المبتذلة في القرن العشرين» وكان الدادائيون مدركين نسبية «أنائهم ضمن قوام الصيرورة»(ص٣٥٤). «وحيث بدا أن التعبيريين يرغبون في ثورة مرة وإلى الأبد كان الدادائيون ملتزمين بثورة دائمة-بعملية الجري بغية البقاء في البقعة نفسها»(ص٣٥٦). وبينما «انتهت الدادائية الالمانية كالتزام ازدرائي تهكمي للذات ضد وضع سائد مترسخ، فإن التعبيرية انتهت كصرخة يأس شاك أضل سواء السبيل مفادها أن وضعهم لم يثوّر مرة وإلى الأبد...»(ص٣٥٧).

«ويبدو ان الحركة التعبيرية في الراهن قد أصابها الاعياء بفعل الاعتقاد الخاطئ أن من الممكن تغيير العالم بحمله على المواءمة مع مجموعة من المثل موجودة مسبقاً. وبالمقابل، يبدو أن الحركة الدادائية تعلن أن الخطوة الأولى نحو التغيير تكمن في قبول الأشياء كما هي، على علاتها، وأن الخطوة الثانية تكمن في اقناع موقف ما على التغير بفعل القوة الدافعة لديناميته المتأصلة فيه، وأن الخطوة الثالثة تكمن في الضحك والقهقهة لملاحظة أن شيئاً في الواقع لم يتغير البتة»(٣٥٨).

ويكتب روبرت شورت تحت عنوان «الدادائية والسوريالية»: (حاولت الحركات الحداثية قبل الحرب أن تعيد خلق بنيان الجملة في الفن كيما تستوعب الخبرة الحديثة وارتأت على نحو مطرد أن الأفكار العامة بخصوص واقع ثابت لا يتغير، والانسان العقلاني الشديد الشعور بذاته وقد آلت الى الافتضاح». «قد ارتأى الدادائيون أن الواقع كان على درجة من المراوغة وعدم التماسك جعلت من المتعذر تصويره شكلياً»(ص٣٦١) والكلمات شوهت «وخانت الطابع الحقيقي للحياة من حيث هي متوالية متقطعة من الخبرات المباشرة» وزعم الدادائيون والسورياليون أنه «يجب أن يكون عمل الشاعر أو الفنان وضع كل حساسيته في اتصال مباشر مع الكون في وضعية من السلبية الواسعة». وقد عانت البلدان المنتصرة في الحرب «من انهيار الافكار والأخلاق مثير كما الانهيار الذي تعرضت له الأنظمة، والارستقراطيات، والحدود بين الدول المنهزمة»(ص٣٦٢). «وقد رحب الدادائيون والسورياليون بتحطيم البروج العاجية»(ص٣٦٣). وكانت «نيويورك وبرشلونة، وزوريخ، وبرلين، وهانوفر، وكولونيا، وباريس، جميعها مراكز للنشاط الدادائي» بين عامي (١٩١٥-١٩٢٣) ولم تكن «الدادائية لتقترن، اثباتاً لهويتها، بأية شخصية، أو وجهة نظر، أو اسلوب، كما لم تستحوذ قط على برنامج متماسك واحد»(ص٣٦٤). وقد وضع اسسها «هوغوبال الصوفي، الساذج صاحب العقل البناء اكثر منه تريستان تزارا الزئبقي والعدمي بشكل متنام». يقول آرب: «كنا ننشد فناً مبنياً على الاساسيات لشفاء العصر من جنونه ونظاماً جديداً للاشياء يعيد التوازن بين السماء والجحيم»(ص٣٦٥).

«نحن نؤمن بفن أخوي: هذه هي مهمة الفن الجديدة في المجتمع. إن الفن يتطلب الوضوح، ويجب أن يسعى نحو تكوين انسان جديد». ومع ظهور هذا النص «وصلت دادائية زوريخ إلى نهايتها»(ص٣٦٦). وقد شددت دادائية كولونيا كما شدد السورياليون على «أن التآلف بين العمل الخارجي والحرية الداخلية كان لا غنى عنه للحركة الثورية»(ص٣٦٨). وكان تزارا يدرك أنه «يترتب على الدادائية أن تبقى هائمة ولا وزن لها، وأنها ستموت لحظة شروعها بحمل نفسها على محمل الجدية أو اتخاذها أي موقف ثابت»(ص٣٧٠). فمع خطاب اللا شعور «فقدت الكلمات تجعداتها» «وكفت عن أن تلعب دور رجال الأمن الفكريين وأعطت نطقاً للافكار الجديدة والفاعلة»(ص٣٧٢).

ولم تكن السوريالية «بكل بساطة الدادائية» مع تغيير الاسم «وزيادة الاهداف» «كانت السوريالية وريثة التقاليد المحلية الضاربة الجذور في الرومانسية». «كانت الدادائية مبحث النجس وفضلات الانسان بينما تعلي السوريالية بصورة غنائية من شأن الحب والشهوة». وقد اكدوا «على مسؤولية الانسان عن المعنى الذي أنيط بالاشياء-اي انتقاص بطال المادة بتضمين بالمقابل تثميناً عالياً للخيال»(ص٣٧٣). قال اوكتافيو باز: «لا تقترح السوريالية كيفية صنع القصائد بقدر ما تقترح تحويل الناس الى قصائد حية»(ص٣٧٥). وعلى الفنان أن «يتنكب عبئاً ثقيلاً من المسؤولية الاخلاقية وحتى السياسية». وقد انتصرت السوريالية «للثورة ضد كل شيء يشوه حياة الانسان الجوانية أو يقيد خياله لصالح «الأمن والهدوء» القانون والنظام والدوران السلس للماكنة الاجتماعية»(ص٣٧٦) وقد تنكرت «المجموعة السوريالية بأنواع شتى من الهيئات» فقد شابهت «الساحرات وعصابة من قطاع الطرق، وفرقة من الهراطقة أو خلية ثورية»(ص٣٧٧). وقد ألحوا دوماً على «أنه ليس هناك مراتبية في الشر» وأن كل عمل يهدف الى تغيير الحالة الاجتماعية للانسان يجب أن يترافق مع تأويل واصلاح حالته الداخلية». وقد هيمنت «على السوريالية السلطة الاخلاقية والفكرية الفريدة لاندريه بريتون» وقد لعب أدوار «المحكم، والمنظر، والأديب المبجل، والضمير، والنبي، والقدوة الحسنة، وعندما تقتضي المناسبة سيد الفوضى والاضطراب». والتنوع الواسع «في ما انتجته

السوريالية من أعمال، والتطور المستمر لطروحاتها الأصلية يشكلان برهاناً على القدرة العظيمة على التجدد الذاتي». وظل «العمل الفني وسيلة السورياليين اكثر مما هو غاية نشاطهم»(ص٣٧٨). «لقد كان الهدف الثابت للفن السوريالي هو إبانة درجة نفوذية العالم للخيال»(ص٣٧٩) والسورياليون «يجلون الحب على أنه العمل السوريالي الذي يُحتذى لأنه يحقق الانصهار الذي يبدو مستحيلاً بين «الذات» و«الاخر» لأنه تحدٍّ دائم للمعادلة الناكرة للحياة، معادلة النافع والجيد، ولأنه التجلي الأسمى لمبدأ اللذة. أما شاعر الحب بامتياز فقد كان بول ايلوار» فقد احتفى «بالحب بطهارة بسيطة أسبغت قداسة على الشهوانية الدنسة»(ص٣٨٠).

والسورياليون «يدافعون عن مزيد من تحكم الانسان بمصيره، وهم ينقبون خلف فوضى الخبرات والتجارب على مبدأ أسمى من النظام» ويتوخون «ظهور عقلانية أغنى واكثر علانية من المواجهة بين العقل ونقيضه. وهم ليسوا صوفيين باطنيين». ويرون أن «الحاجة ملحة لعلاج مادة الانسان مثلما هي ملحة لعلاج حرمانه الروحي».

وتبقى مسألة ما اذا كان الانسان الكامل «في عيني المجتمع الذي فيه نعيش «جريمة أو أعجوبة»(ص٣٨١).

* * *